UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO

FACULTAD DE FILOSOFÍA "DR. SAMUEL RAMOS"

TESINA

"LA FENOMENOLOGÍA DE LA REVELACIÓN"

Que presenta el alumno

Edgar Oliver Lorenzana Medina

Para obtener el título en la Licenciatura en Filosofía

Asesor: Dr. David Pavón Cuéllar

Lectores: Dr. José Jaime Vieyra García

Prof. Roberto Briceño Figueras

Lic. Carlos Alberto Bustamante Penilla

Morelia, Mich. Septiembre 2011

ÍNDICE

- Introducción…….....…3
- Cinco preguntas fundamentales…….....5
- Justificación…….....8
- Objetivos……...……9
- Paul Laffoley……....….10
- Sinopsis del libro traducido……..…….....18
- Observaciones…….....20
- Traducción del libro: La Fenomenología de la Revelación……..21
- Anexo: Texto original sin traducir……..116

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es la primera traducción al español del primer libro de Paul Laffoley. Dicho libro fue publicado en 1989 por la Kent Gallery situada en la ciudad de Nueva York, la cual se encarga de exhibir pintura, dibujo, escultura y fotografía contemporáneas.

Laffoley es lo que se podría denominar un artista visionario si por tal se entiende que se ha adelantado (un poco) a su tiempo en los intereses y tópicos extendidos a lo largo de su obra. Aunque oficialmente tiene formación en filosofía, clásicos y arquitectura, de manera autodidacta sus estudios se extienden bastante más lejos de esta zona; tan es así que al atender con atención algunas de sus obras es común la sensación de estar frente a algo tan complejo que se vuelve casi indescifrable.

Debido a que es un artista/autor relativamente poco conocido me parece pertinente el trabajo de esta traducción en tanto que hace disponible a un número mayor de posibles interesados un libro que puede ayudar a entender (y a interesarse por) la obra de Laffoley.

Otra razón que me parece importante a considerar a propósito del trabajo de traducción es que el rango de influencias que le ayudaron a enhebrar sus tan singulares propuestas abarca ámbitos directamente relevantes para el estudio académico universitario (filosofía, matemáticas, ingeniería, psicoanálisis, historia del arte, literatura, antropología…) lo cual nos indica un par de cosas: o bien es una tarea para eruditos heterodoxos el estudio de sus pinturas y textos o bien se puede estudiar desde un ámbito transdisciplinario, por una multitud de personas con distintos conocimientos intercambiando ideas entre sí. Apuesto por esta segunda alternativa.

No obstante, los ámbitos de las matemáticas, ingeniería, psicoanálisis, filosofía e historia del arte entre otros, con su respectiva reputación profesional convergen con intereses más peculiares como son los mitos, símbolos, astrología, ocultismo, pensamiento religioso, magia, sueños, visiones, esoterismo, propuestas tildadas de locuras inspiradas (la patafísica de Alfred Jarry por ejemplo) y por supuesto, misticismo.

Esta peculiar mezcla de intereses se encuentra diseminada a lo largo del libro de manera consistente pero asistemática, lo cual es lugar común de comentarios detractores enfatizando el recurso de referencias arcanas desdeñables mezclándose con tópicos gozando de prestigio académico. Aún más considerando que se le ha calificado de *outsider art*, *art brut* y otras denominaciones que pretenden hacer hincapié en las peculiaridades irreconciliables con un pensamiento estrechamente dirigido a la separación de ámbitos complementables, es difícil comprender en un primer momento el gradual reconocimiento del cual está gozando actualmente (en 2009 ganó un prestigioso premio Guggenheim).

Creo pertinente exponer la más que obvia consideración que los tiempos actuales tan vertiginosos exigen una nueva perspectiva a propósito de los problemas que asolan no sólo el ámbito académico sino nuestro panorama humano en general; razón por la cual

encuentro fascinante, refrescante y admirable el trabajo de Paul Laffoley el cual crea una continuidad entre ámbitos tan aparentemente inconexos para exponer la sensibilidad visionaria la cual será/es bastante funcional y necesaria en el contexto que nos encontramos.

Advierto que las propuestas encontradas en su obra pueden resultar "inútiles" (en el sentido de la 'inutilidad' de los inventos de Da Vinci, que fueron funcionales hasta que se alcanzó el nivel tecnológico necesario para ponerlos en marcha) y puede que resulten solamente castillos en el aire, no obstante en el sentido de que nos ayuda a cartografiar las zonas de investigación que pueden/podrán ser exploradas en el despliegue de este siglo, la obra de Laffoley supone un compendio enciclopédico sin desperdicio alguno.

CINCO PREGUNTAS FUNDAMENTALES

- ¿Qué tema elegí y de qué trata?

  El tema básicamente es el título del libro traducido: "La Fenomenología de la Revelación". Es decir, la relación que hay entre los hechos (fenómenos, en este caso la revelación) y el ámbito en que se hace presente esta realidad (la conciencia durante el sueño lúcido). Trata del encuentro del artista/autor del mismo con una instancia de inversión epistémica en un sueño provocado por electrochoques, el cual causó un despliegue formidable de creatividad para desarrollar su singular obra pictórica y al mismo tiempo lo llevó a emprender una investigación teórica, cuya temática es totalmente complementaria con sus pinturas. A grandes rasgos los temas encontrados en el libro son los siguientes: la revelación o experiencia mística, el destino y el libre albedrío, dimensionalidad, utopía, la relación entre la vida y la muerte, el poder de los símbolos y mitos, un nuevo modelo de conciencia humana y el fin de la historia. Los tres subgrupos de trabajo referentes a su obra pictórica son: sistemas operativos, dispositivos psicotrónicos y sueños lúcidos.

- ¿Por qué resulta interesante estudiarlo?

  Aunque el amplio espectro de intereses que presenta el artista en su trabajo es lo suficientemente incitante por sí mismo a la investigación hay que aclarar que no se trata de una pasión incauta por lo enigmático, ya que en este caso sería raro no criticar el presunto recurso de apelar a la natural inclinación mórbida por la temática así considerada esotérica para la investigación convencional. No obstante, resulta interesante que de hecho los tópicos e intereses diseminados en su obra puedan ser considerados abordables desde una perspectiva seria y erudita incluso, determinada a esclarecer su significación. En otras palabras, invita al trabajo que enlaza varias disciplinas para comprender un nexo donde la investigación transdisciplinaria se vuelve continua.
  Resulta interesante estudiarlo por ejemplo, desde una perspectiva de la filosofía de la historia, ya que si consideramos un parafraseo[*] del artista, se menciona que los intereses por la metafísica, esa división de la filosofía interesada por la naturaleza fundamental de la realidad la cual incluye la ontología y epistemología, ha regresado para vengarse. Es decir, Paul Laffoley sostiene el hecho de que periodos de verdadero secularismo son el fertilizante para auténticas revivificaciones de misticismo. Una de las implicaciones del planteamiento

[*] "Memento Mori Remember you must die" en *Book of Lies: The Disinformation Guide to Magick and the Occult*, editado por Richard Metzger, The Disinformation Company, New York 2003, p. 37-38

puede verse en el interés de nuestra cultura por la estética de la muerte, la cual está teniendo una revivificación pseudo-pósthuma. Por lo cual los practicantes de las estéticas masculinas dominantes características del siglo XX tendrán problema al ajustarse a las nuevas *Thanaestéticas* del XXI. Si a alguien le resulta interesante entender esto entonces resulta interesante estudiarlo.

- ¿Para qué sirve esta investigación?

En primer lugar para dar a conocer al autor/artista en cuestión, su obra, sus intereses y sus propuestas a un público cuya lengua materna es el español.
En segundo lugar para difundir una manera alternativa de considerar a la filosofía inmiscuida y relacionada con otras disciplinas sin prepotencia metodológica, es decir una manera inclusiva y abierta de trabajar la filosofía con otros intereses y enfoques donde en lugar de centralizar una disciplina para avanzar desde esa óptica inamovible marginando las disciplinas con las que se pretende trabajar, las mismas converjan con crecientes niveles de complejidad compenetrándose más entre sí.
En tercer lugar para fomentar un posible estudio sobre las temáticas tratadas en la obra del artista efectuado por personas con distintos intereses, estudios y perspectivas favoreciendo de esta manera un diálogo transdisciplinario con un objetivo en común: comprender la complejidad de una obra saturada de significación.

- ¿Qué problemas plantea el asunto?

Principalmente: inteligibilidad, incredulidad y difusión.
En primer lugar, el amplio abanico que abarca el bagaje cultural expresado por el autor resulta demasiado extenso para la mayoría de las personas, incluyendo a los individuos capacitados con educación universitaria que podrían interesarse por algún planteamiento en particular.
En segundo lugar, el interés del autor por tópicos esotéricos y el misticismo ahuyentará previsiblemente a una buena cantidad de posibles lectores, quienes seguramente consideraran una aberración infumable el intento de hacer converger intereses que gozan de atención académica con aquellos que han sido exiliados del serio escrutinio en aras de una hipotética higiene intelectual.
Por último, el problema del alcance que pueda tener el texto para captar el interés de varias personas inmiscuidas en disciplinas distintas es evidente, e incluso se puede considerar que tiene nulas probabilidades de publicación.

- ¿Cómo se pueden resolver?

El hacer inteligible la obra de Paul Laffoley ciertamente exige trabajo y dedicación, pero está lejos de ser una tarea inalcanzable para quien se tome el tiempo de buscar las referencias, e hilar las aportaciones tomadas de la tradición siguiendo la consistencia

propuesta. De hecho, considerando que la mayoría de las ideas de Laffoley se encuentran expresadas de manera pictórica, cada pintura puede verse como una gran página de un libro esperando a ser leído con claridad. Los "homenajes" que se resumen en la dedicatoria encontrada generalmente al final de sus pinturas son la pieza clave para emprender la búsqueda de la interpretación. La pintura *Temporality* de 1974, por ejemplo, puede ser entendida favorablemente explicando el trasfondo y las aportaciones tomadas de las referencias en turno (lo cual fue realizado en un ensayo hecho por el traductor, el cual contó con el auxilio de una presentación de diapositivas.)

El desdén previamente contemplado puede ser disuelto con una exposición clara que rastree las referencias aludidas, articulando de manera persuasiva la coherencia del planteamiento del artista, lo cual hará explícito el esqueleto lógico del mismo.

Aunque el texto no se publique de manera impresa, definitivamente tendrá circulación de manera virtual, de manera que será accesible a toda persona interesada en descargarlo.

JUSTIFICACIÓN

La filosofía siempre ha tenido asociaciones con disciplinas ajenas a sí misma y así debería ser si pretendemos mantener fértil el campo de reflexión filosófica para nuestro contexto histórico actual. Deja de ser relevante el filosofar sobre la filosofía cuando nuestro castillo de marfil esta en llamas y amenaza con consumirnos, sería risible si no fuera tan trágico. Parafraseando a Sloterdijk, el fracaso del filósofo no es ofrecer respuestas erróneas sino abstenerse de hacer preguntas, evadirles el derecho de convertirse en problema.

La razón por la cual encuentro a la altura de las circunstancias el presentar esta traducción es que dentro del texto se encuentra una alternativa que apunta hacia un camino que rescata el vínculo del pensamiento filosófico hacia zonas que han sido ignoradas sistemáticamente y otras zonas que sistemáticamente han gozado del privilegio de problematizarse una y otra vez.

Encuentro justificable presentar esta traducción ya que pone en evidencia cómo es posible un acercamiento de esta naturaleza con total continuidad, es decir de la filosofía hacia otros intereses y/o viceversa; en el caso de Laffoley, su metodología surge de las artes visuales pero se nutre de muchas otras cosas más y puesto que considero que no hay temas filosóficos per se, sino formas filosóficas de aproximarse a los problemas, asumo que es quien investiga quien tiene una aproximación filosófica o no a lo que esta investigando, independientemente de su tema.

A pesar de lo que pueda parecer desde una mirada incipiente a la obra del artista, no es que pretenda crear algo nuevo y absolutamente original (aunque hay que ver sus obras para juzgarlo) ya que las influencias que retoma sin importar su aparente y salvaje disparidad vienen dadas por la tradición. Me parece en lugar de eso que la obra de Laffoley representa de alguna manera la convergencia entre ciencia, filosofía, arte y misticismo desde una perspectiva de la sensibilidad visionaria que según el artista "ha sido interpretada como un renacimiento del simbolismo del tardío siglo XIX o como un nuevo fenómeno enteramente. Preferimos considerarla esencialmente como una fuerza artística eterna, la cual tiene manifestaciones orientadas temporalmente, juzgadas necesarias por el destino de la historia."

Se puede considerar incluso contradictorio el intento de hacer converger tantos aspectos del conocimiento humano como sean posibles dentro de sus límites (ciencia y misticismo por ejemplo), sin embargo, la intención declarada del artista (siguiendo a Buckminster Fuller) es producir una visión del mundo transdisciplinaria, la cual sostendrá la existencia humana en un futuro continuo.

Es necesario resaltar entonces que este texto inédito para muchas personas puede ayudar a entender que a pesar de sus obvias distinciones, disciplinas distintas pueden coexistir y complementarse, lo que se ejemplifica en la obra de Laffoley ya que todas las referencias que toma de distintas disciplinas se expresan de igual manera (diagramas apoyados por técnicas de las artes visuales).

OBJETIVOS

Un primer objetivo de esta traducción es obviamente la fidelidad para con el texto original, tarea que nunca puede ser dada por cumplida con absoluta satisfacción debido al proceso intrínseco a la traducción que pone frente a nosotros el problema de la interpretación. No es este nuestro problema. El objetivo es simplemente ser fiel en la medida de lo posible al no distorsionar tanto como para volver irreconocible el texto al compararlo con el original.

Un segundo objetivo que presupone al primero es el dar a conocer una perspectiva alterna a propósito de la manera en cómo se relaciona la filosofía con otras disciplinas e intereses; en lugar de tomar un elemento (en este caso la filosofía) como el central y de esta manera subordinar a los demás, la filosofía es un elemento y a la vez una óptica para el estudio de los demás elementos; ópticas y elementos que se intercambian y convergen cuando se juzga necesario y pertinente para la exposición del tema de una pintura/texto en particular.

Un tercer objetivo que a su vez presupone a los anteriores es la difusión que pueda tener el texto para personas que estudien disciplinas distintas; y a pesar de que los tópicos y propuestas hechos por Laffoley en su obra puedan o de hecho sean inaplicables ello no exime la saludable ventaja que nos da un intercambio de ideas entre personas con intereses diferentes para con las disciplinas mismas, considerando que se pueden encontrar respuestas y preguntas novedosas cuando se miran las problemáticas con perspectivas transdisciplinarias.

PAUL LAFFOLEY*

Paul Laffoley nació el 14 de Agosto de 1940 en Cambridge, Massachusetts, en una familia católica irlandesa. Dijo su primer palabra "Constantinopla" a la edad de seis meses, luego permaneció silencioso hasta la edad de cuatro años, (habiendo sido diagnosticado erróneamente con autismo ligero, más tarde se le diagnosticaría con el Síndrome de Asperger, lo cual le propició problemas sociales y una incapacidad para relacionarse con los demás) al principio sus padres pensaron que estaba retrasado mentalmente, al darse cuenta de que el primer diagnóstico fue erróneo, ellos pensaron que se le debería enseñar en casa.

Siguiendo sus estudios en la Universidad de Harvard y la Universidad Brown con honores en clásicos, filosofía y arquitectura, Paul Laffoley llegó a Nueva York en 1962. Él comenzó como asistente de estudio del arquitecto, escenógrafo, pintor y escultor visionario Frederick Kiesler y fue reclutado para la inspección de la transmisión televisiva nocturna por Andy Warhol. Tras ser despedido por Kiesler, él trabajó por dieciocho meses en el diseño para las torres del World Trade Center (pisos del 15 al 45) con Emery Roth & Sons bajo la dirección del arquitecto Minoru Yamasaki. Al sugerir que deberían construirse puentes entre las dos torres por seguridad, él fue sumariamente despedido por Yamasaki. Regresando a la casa de su familia en Belmont en 1964, él completó las primeras pinturas en un estilo maduro en el sótano de su casa, en contra de los deseos de su padre. El día de Navidad en 1968, tras una pelea con un primer compañero de estudio, él se encontraba en la inmediata necesidad de un estudio y alojamiento. Teniendo sólo un día para trasladarse, Paul Laffoley encontró un cuarto vacío sobre el segundo piso de un edificio de oficinas del centro en la calle Bromfield no. 36 en Boston e inmediatamente se mudó. Este estudio sería conocido como la Celda Visionaria de Boston (formalmente incorporada en 1971 como una asociación artística sin fines de lucro alentando el arte y la arquitectura del género visionario).

Ahora siguiendo claramente su camino como pintor, él inició un enfoque altamente original a la construcción de la superficie pintada. Basado en extensivos diarios escritos a mano documentando su investigación, diagramas y notas al pie predecesoras de varios desarrollos teóricos, Laffoley comenzó primero a organizar sus ideas en un formato emparentado a los mandalas orientales que habían capturado su interés en lo espiritual. Este formato rápidamente se desarrolló en tres subgrupos de trabajo: sistemas operativos, dispositivos psicotrónicos y sus asociados sueños lúcidos. Concibiéndolos como "singularidades estructuradas", él a veces trabaja en series pero en su mayoría cada proyecto es dirigido fresca e individualmente. Trabajando de manera solitaria, cada lienzo de 73½ x 73½ pulgadas puede tomar de uno a tres años para pintar y codificar. A finales de la década de 1980, Laffoley comenzó a moverse de lo espiritual e intelectual y evolucionó hacia la vista

* Gran parte de este apartado fue recopilado y traducido de las páginas web:
http://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Laffoley
http://www.wnewhouseawards.com/paullaffoley.html
http://www.miqel.com/visionary_art/paul_laffoley_intro.html
http://issuu.com/musicworksmagazine/docs/psychotropicsonics

de su trabajo como un dispositivo psicotrónico interactivo, físicamente cautivador, quizás similar a monumentos arquitectónicos tales como Stonehenge o la Catedral de Notre Dame en su aura espiritual. Como "utopiano" confirmado, Laffoley es un artista visionario prominente.

En 1996 su médico lo diagnosticó con Diabetes Mellitus, a tal extensión, que cuando se cayó de una escalera situada a veinte pies del piso de concreto en 2001, se le rompieron ambas piernas. Después de dos años, su pierna izquierda sanó por completo pero la pierna derecha tenía tan destrozado el tobillo que tuvo que ser amputada a 18 cm. debajo de la rodilla, la cual reemplazó con una prótesis de pata de león (su signo zodiacal es Leo) completamente funcional, la cual usa en eventos especiales, diseñada y construida por Stan Winston, el gurú de los efectos especiales de Hollywood tras las películas Aliens, Depredador y Parque Jurásico.

Desde 1966 al presente, Paul Laffoley ha exhibido de manera regular, montando más de doscientas exhibiciones, trabajando con la Ward-Nasse Gallery hasta 1984, luego con la Stux Gallery (Boston y Nueva York) en 1985 y desde 1988 con la Kent Gallery en la ciudad de Nueva York. En 1989, la Kent Gallery compiló y publicó el primer libro sobre Paul Laffoley, titulado *La Fenomenología de la Revelación*. Él obtuvo también su licencia arquitectural formal en octubre de 1990. Su primera retrospectiva de museo, en 1999, resultó en la publicación del segundo libro de Laffoley: *Paul Laffoley: Formas de Pensamiento Arquitectónicas: 1967 – 1999, al Borde del Bauharroco.* Un catálogo de los trabajos completos del artista está actualmente en preparación.

Tras la destrucción de las torres del World Trade Center el 11 de Septiembre de 2001 Laffoley fue uno de un número de arquitectos quienes, en 2002, presentaron diseños para la competición de planear la Torre de la Libertad. Laffoley tomó su inspiración del trabajo del arquitecto catalán Antoni Gaudí. Su concepto era planear un hotel gigantesco en el estilo de la iglesia Sagrada Familia de Gaudí en Barcelona.

En 2004, Laffoley afirma haber ejecutado más de 800 obras. Su trabajo sobre los últimos cuarenta años es una mareante mezcla de pintura de calidad arquitectónica precisa e ideas (ambas socialmente aceptadas y lejos en la periferia) desde tiempos antiguos al presente. Laffoley ha llamado a su trabajo una mezcla de lo puramente racional, el impulso Apolíneo y lo puramente emocional, el impulso Dionisiaco.

En 2005, sufrió un ataque cardiaco y fue mantenido en un coma médico por cuatro días.

El enfoque de Laffoley para con su trabajo es la traducción del conocimiento puro hacia la realización física. Sus pinturas actúan como puertas a realidades posibles, una representación de lo que todavía ha de existir u ocurrir. Cada pintura envuelve al que la ve en un momento de rapto, donde las formas de cada lienzo igualan al poder imaginativo de su tema teórico.

El escritor británico Michael Bracewell, en su colección de ensayos, *cuando la superficie era profunda*, ha hecho unas observaciones particularmente elocuentes sobre su trabajo, tales como:

"Si el trabajo de Laffoley dentro de la Celda Visionaria de Boston puede decirse que tenga una preocupación principal – un denominador común de su erudición y práctica eclécticas – entonces esa preocupación sería comprender el proceso por el cual uno va del llegar a ser al ser."

Y también:

“La Celda Visionaria de Boston, como una manifestación encarnada del trabajo y preocupaciones de su habitante, describe la manera en la cual un caos de datos – no menos que el caos del mármol – puede ser esculpido por la investigación para liberar las formas perfectas que tiene dentro.”
Él trabaja en muchos tipos de medios, incluyendo óleo, acrílico, serigrafía y pluma y tinta e incluye imágenes y texto. Últimamente se ha concentrado en grandes pinturas con elementos escultóricos y medios mezclados.

Obras Principales:

- *The Cosmos Falls into the Chaos as Shakti Urborosi: The Elimination of Value Systems by Spectrum Analysis* (1965)
- *Utopia: The Suspension between the Possible and the Impossible* (1973)
- *Get Thee Behind Me, Satan* (1974–1983)
- *Temporality: The Great Within of the Universe* (1974)
- *Black-White Hole: the Force of the History of the Universe to Produce Total Non-Existence*(1976)
- *The Orgone Motor* (1982)
- *Color Breathing* (1983)
- *Thanaton III: Extraterrestrial Communication Portal* (1989)
- *Geochronmechane: The Time Machine from the Earth* (1990)
- *It Came From Beneath Space: Lucid Dream Number 52* (1991)
- *The Alchemy of Breathing* (1992)
- *The Fetal Dream of Life into Death* (2001–02)
- *After Gaudi: A Grand Hotel for New York City* (2002)
- *Pickman's Mephitic Models* (2004)
- *The Physically Alive Structured Environment: The Bauharoque* (2004)
- *Cosmogenesis To Christogenesis* (2005)

Entrevistas:

- 2007 Agosto 11. Entrevista de Viking Youth Power Hour en el Esozone,
- 2007 Febrero 12. Entrevista de tres horas en el programa de Mike Hagan "RadiOrbit". Un rango muy amplio de tópicos está cubierto incluyendo la vida temprana de Laffoley, su trabajo en el World Trade Center en la década de 1970, desarrollo de teorías de viajes en el tiempo, los Raelianos, Buckminster Fuller, nanotecnología, arquitectura viviente y el 2012.
- 2001 Thanaton III producido para el Canal 4. (Transmisión original Enero 28, 2001. Entrevistado por Richard Metzger)
- 1999 Pseudo.com entrevista en línea con Richard Metzger de la Disinformation Company

- 1998 *The Mystery of Genius* (serie de dos partes) para el Canal de Artes y Entretenimiento producido por Robert Fiveson (transmitido en 1999). Entrevistado por John Metherell
- 1997 Paul Laffoley sobre la Máquina del Tiempo, *Strange Universe* (transmitido originalmente en Septiembre 10, 1997). Entrevistado por Alisyn Camerota
- 1994 Kossy, Donna. "Paul Laffoley: Third Generation Lunatic Fringe" en *Kooks: A Guide to the Outer Limits of Human Belief*, Los Angeles: Feral House, 2001 (2nd ed. exp. de 1994), ISBN 978-0-922915-67-5 (entrevista reimpresa de *Kooks Magazine*, No. 6, 1990, p. 20–28)

Bibliografía selecta:[*]

2009 "Master of the Universe." *Wonderland Magazine*. April-May 2009, pp. 108-111, ill. (color).

Visions: Art, Science, & Philosophy. Baltimore: American Visionary Art Museum.

2008-09 Colburn, Bolton and Linton, Meg contributions from Williams, Robert, In the Land of Retinal Delights: The Juxtapoz Factor, Laguna Art Museum, Laguna California, 2008, p. 182

2008 Alderwick, William. "Beyond the Kitsch Barrier: An Exploration of the Bauhauroque." *Under/Current Magazine*, September, 2008, pp. 88-93, ill. (color).

Yaneura. *Underground Culture from all partos of the World*. Shoeisha. 2008.

Dichter, Golinski, Krajewski, Zander. *The Message.* Kunstmuseum, Bochum. 2008.

2007 Pryor, John Paul. "Paul Laffoley's Esoteric Art." *Dazed and Confused,* November 14.

Johnson, Ken. "A Beautiful Mind." *The Boston Globe*, February 11, 2007.

Kastner, Jeffrey. "Paul Laffoley." *Artforum*, March 2007.

Roulet, Sacha. "Paul Laffoley." *idPure Magazine*, 2007, pp. 10-11, ill. (color).

2006 Henderson, Linda Dalrymple. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Boston: MIT Press.

2005 Farrington, Kate. "Paul Laffoley: The Gaudi New York Hotel for Ground Zero." *Art New England*, February–March, p.28.

Johnson, Ken. "Constructed Image." *The New York Times*, January 7.

2004 Morgan, Eli. "Paul Laffoley: Architect of Being." *COSM: Journal of Visionary Culture* (Brooklyn), no. 1, Summer, pp. 10-12, back cover

2003 Su Ciampa. "Where the Buffalo Roam: Antonio Gaudi's 1908 Unrealized Hotel for New York City." *Art News,* Summer, p. 36.

Glenn Collins. "Postmodern in a Manner of Speaking." *New York Times,* 21 January, pp. B1, B2.

[*] Recuperada de: http://02c1c80.netsolhost.com/paullaffoley/boston-visionary-cell/ el 4 de Abril del 2011

Allison Arieff. “A Grand Hotel for New York.” *Dwell Magazine*, May, p. 25.
Karen Glaser. “Resurrection.” *Building Design*, 31 January, p. 12.

2002 Anna Mori. “E.T., pinceaux, maison.” *Technikart: Culture et Société*, January–February.
Glenn Collins. “Postmodern in a Manner of Speaking; A Shape Out of 1908 Offered Downtown.” *The New York Times*, January 21.
Michael Bonesteel. “Curator‘s Notebook.” *Visions* 7, p. 11.
Richard Metzger. “Paul Laffoley: Thanaton III.” In *Disinformation: The Interviews*. New York: Disinformation Company, pp. 134–42.
Richard Metzger. *Disinformation: The Complete Series.* DVD Video. New York: Disinformation Company.

2001 Ken Johnson. “Paul Laffoley at Kent.” *New York Times,* 6 April, p. E38.
“Paul Laffoley.” *New Yorker,* 9 April, p. 17.
Sarah Valdez. “Paul Laffoley: Portaling.” *Time Out New York,* 29 March, p. 59.
“Paul Laffoley: Portaling.” *Flatiron*, vol. 7, no. 1, Spring.
“Paul Laffoley: April in New York.” *Flaunt Magazine*, February, pp. 72–84.

2000 “Masterful Monsters.” *Boston Sunday Globe*, 7 May, p. 5.
Michael Bracewell. “Brain Cell.” *Nest,* Summer, pp. 98-109.
Richard Kostelantez. *A Dictionary of the Avant-Garde*. New York: Schirmer, p. 358, ill.
Cate McQuaid. “Monstrous Work at Tufts Explores Our Perceptions of the Human Body.”*Boston Globe,* 11 May, p. D5.
Melissa Meru. “UFO Art Show Has Layers of Meaning.” *News-Gazette,* 12 March, pp. E1, E5.
Gary Panetta. “Seeing Extraterrestrial Life in New Way.” *Peoria Journal Star,* 5 March, pp. C1, C3.
David Pescovitz. “Bough House.” *Wired,* April, p. 62.
Miles Unger. “ArtScene.” *Boston.citysearch.com* [http://www.boston.citysearch.com], 10 May.
Dan Craft. “Close Encounters of the Artful Kind.” *The Pantagraph,* 25 February, pp. D1–D2.
Carlo McCormick. “Paul Laffoley: Post-Modern Alchemy.” *Juxtapoz*, January February, pp. 61–65.

1999 Ernest Burden. “Utopian Constructions by Paul Laffoley.” In *Visionary Architecture: Unbuilt Works of the Imagination.* New York: McGraw Hill.
Jeanne Marie Wasilik, James Mahoney, and Paul Laffoley. *Architectonic Thought Forms:* Gedankenexperiemente *in Zombie Aesthetics. A Survey of the Visionary Art of Paul Laffoley Spanning Four Decades, 1967–1999, to the Brink of the Bauharoque.* Exhibition catalogue. Austin, Texas: Austin Museum of Art.
“The Artist‘s Studio.” *Nest* 6, Fall.
J.F. Ryan. “The Visionary Art of Paul Laffoley.” *Flatiron Magazine*, December, pp. 33-4.
James Mahoney. *New Art Examiner*, March, p. 16.
Ben Willcott. “The Millenium Shows: Paul Laffoley and Eve Andree Laramee.” *Austin Chronicle.*
Van Ryzin, Jeanne Claire. “Paul Laffoley.” *Austin American-Statesman*, 9

December, pp. 30
"Paul Laffoley at the Austin Museum of Art—Downtown" *Gallery Guide Southwest,* December, p. 7.
Christopher Mills. "Paul Laffoley: Mapping Ecstasy." *Artsmedia: Boston's Monthly Guide to the Visual Arts,* 15 October.
Judy DeLoretta. "'The End is Near' Just Beginning at Museum." *Southwest View*, 19 May, pp. 1AA, 5AA.
James Mahoney. *New Art Examiner*, March, p. 16.

1998 Robert Manley, and others. *The End is Near: Visions of Apocalypse, Millennium and Utopia.* Los Angeles: Dilettante Press, pp. 74–80.
Holland Cotter. "Paul Laffoley: Building the Bauharoque." *New York Times,* 13 February.
Craig Drennen. "Paul Laffoley." *NY Arts*, 19 March, p. 12.
Tim Griffin. "Paul Laffoley at Kent." *Art in America,* December, pp. 91–92.
Time Out New York, 22-29 January, p. 3.
Stuart Klawans. *Daily News,* 31 January.
Lisa Richmond. "The End is Near!" *World Art,* no. 18, p. 77.

1997 John Yau. "Paul Laffoley: Speculations in Mindphysics, Work in the Visionary Genre." *Grand Street* 60 (Paranoia issue).

1996 *New York Times*, 12 September, p. C4.

1995 *Art New England*, August/ September, p. 59.
Boston Globe, 29 June, pp. 65, 70.
Wired, September, p. 171.

1994 Mickey Cartin. "The Transcendent Epistemology of Paul Laffoley: Art from the Boston Visionary Cell." *Raw Vision*(London) 14, pp. 53–55.
"All Elvis Art Show." *Boston Globe,* August 30, p. 24.
"All Elvis Art Show." *Sunday Ruthland Herald and Sunday Times Argus,* 28 August.
"CAVS Celebrates 25 Years." *Art New England,* February–March.
Seattle Times Tempo, 23 September.
Stranger, 20 September.
Donna Kossy. "Paul Laffoley: Third Generation Lunatic Fringe." *Kooks: A Guide to the Outer Limits of Human Belief.*Portland, Oregon: Feral House, pp. 214–25.
Mark Weston. "Paul Explains It All." *Paranoia: The Conspiracy Reader* (Cranston, Rhode Island), vol. 2, no. 2, pp. 42–44.

1992 Ruth and Marvin Sackner. "The Divine Comedy Triptych." *Art and Antiques: The Top 100 Collectors in America for 1992.*
The Beauty in Breathing: Selected from The Ruth and Marvin Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry. Miami Beach, Florida: R. and M. Sackner.

1991 Elisa Turner. "Ruth and Marvin Sackner: Puns and Puzzles." *Artnews,* March, pp.81–83.
Elisa Turner. "The Divine Comedy Triptych." *Artnews,* March.
Elisa Turner. "Some Choice Pieces and The Divine Comedy Triptych." *Vogue Decoration,* October–November.

1990 G. Roger Denson. "The New Metaphysical Art and Its Legacy." *Tema Celeste,* no. 26, July–October, pp. 37–42.

Donna Kossy. "Paul Laffoley: Third Generation Lunatic Fringe." Interview. *Kooks Magazine* (Allston, Massachusetts), no. 6, pp.. 20–28.

Christine Temin. "Windows on Chanukah." *Boston Sunday Globe,* 9 December, pp. A1–A2.

1989 Elizabeth Hayt-Atkins."Paul Laffoley at Kent." *Art in America,* December, pp.173–74.

Kim Levin. "Voice Choices: Paul Laffoley." *Village Voice,* 8 September.

Roberta Smith. "Paul Laffoley: Kent Fine Art." *New York Times,* 8 September.

Paul Laffoley: Structured Singularities. Exhibition catalogue. New York: Kent Fine Art.

1987 *Boston Sunday Globe,* 28 June.

Museum News: Greenville County Museum of Art, 3 January.

Charles Giuliano. "Art on Campus." *Art New England,* vol. 8, no. 2, February, p.7.

1986 *Metabody.* Exhibition catalogue. Buffalo, New York: Hallwalls.

John Yau. "In the Visionary Tradition: The Art of Paul Laffoley." *Sulfur* (Ypsilanti, Michigan), vol. 6, no. 2, pp. 84–88.

John Yau."Paul Laffoley: Stux Gallery." *Artforum*, May, p. 145.

Art New England, May, p. 18.

1984 *Art New England*, March, p. 1.

Country Music Magazine, March–April.

Boston Visual Artists News, February.

Country Music Magazine, January–February.

1983 *Boston Globe,* 3 February.

Patriot Ledger, 22 June.

Boston Globe, 21 June.

Boston Phoenix, 28 June.

Boston Herald, 3 October.

Boston Globe, 31 December.

Patriot Ledger, 31 December.

1982 *Boston Globe,* 17 July.

Peter Dubois. *Wall Street Journal,* 8 July.

1981 *Boston Visual Artists News,* November.

Link (Cambridge, Massachusetts), 2 March.

Tech Talk, 4 March.

Tufts Journal, 15 October.

Otto Piene, Elizabeth Goldring, Lowry Burgess, and Bernd Kracke, eds. *Sky Art: Conference ‚81*. Exhibition catalogue. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, p. 59.

1980 *Artweek*. Exhibition catalogue. Boston.

Jean-François Vallée. *L'Amérique aux indépendants: 91st Exposition, Société de Artistes Indépendants*. Exhibition catalogue. Paris: Grand Palais, pp. 190– 92.

1979 Nicholas and June Regush. *The New Consciousness Catalogue*. New York: Putnam, p. 130.

1978 *Artweek*. Exhibition catalogue. Boston.

The Whole Person: A Calendar of Los Angeles Events. November, cover ill.

The Whole Person: A Calendar of Los Angeles Events. July, cover ill.
Richard Kostelanetz. ed. *Esthetics Contemporary.* Buffalo, New York: Prometheus, p. 178.

1976 Nathaniel Lande. *Mindstyles, Lifestyles*. Price, Stern and Sloane, 1976, p. 474.
Richard McLeester. *The Magic Theater*. Slatus Press, p. 76.
Gary North. *None Dare Call It Witchcraft*. New Rochelle, New York: Arlington House.
Alison Sky and Michele Stone. *Unbuilt America: Forgotten Architecture in the United States from Thomas Jefferson to the Space Age.* New York: McGraw-Hill and Site, pp. 3, 8, 155–56.
Brad Steiger. *Gods of Aquarius: UFOs and the Transformation of Man.* New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, pp. 240–45, ill.
International Cooperation Council Directory 1976, 1977, 1978, pp. 45, 51.
KPFK Folio (North Hollywood), 1 March.

1975 *International Cooperation Council Directory,* p. 41.
Jose A Arguelles. *The Transformative Vision*. Berkeley and London: Shambala, p.281.
Edoardo Bresci. *Guida Internazionale dell „Eta dell „Acquario,* p. 62.

1972 Robert Taylor. *Art Gallery Magazine,* March.

1971 Kieran Dugan. "Laffoley: Visions Rendered.*" Nebula Magazine,* vol. 1, no. 2, December.

1970 Harper Barnes. "The Hard Edged Vision.*" Boston Phoenix*, 29 August.
Paul Dinger. "Kitsch is Timeless.*" Boston Review of the Arts*.

1969 Charles Giuliano. *Boston After Dark*, 13 August.
Tufts Literary Magazine (Medford, Massachusetts).

1968 *Boston Sunday Herald*, 7 January.

SINOPSIS DEL LIBRO TRADUCIDO

El libro consta de seis capítulos numerados y un último capítulo sin numerar, el cuarto capítulo es principalmente autobiográfico.
Desde el título del libro quizás uno espere un tratado sobre la fenomenología posiblemente de corte husserliano aplicada a ámbitos reservados para aquellos charlatanes que se enfundan con un ropaje de misticismo pretendiendo hacer creíble su fatua propuesta.
Lejos del contenido se encuentra esta suposición.
Paul Laffoley nos cuenta desde el primer capítulo una de las motivaciones principales que lo llevó a desarrollar sus obras con el estilo tan característico que ostenta actualmente. Y ésta corresponde justamente a lo que él entiende como "revelación", es decir, una inversión epistémica de la instancia epistemológica comúnmente aceptada (un sujeto cognoscente activo y un objeto conocido pasivo); el aspecto fenomenológico si es que se esfuerza uno por encontrar referencias al respecto me parece que obedece el precepto "¡a las cosas mismas!" sin hacer referencia explícita a autor alguno en particular.
La "cosa misma" en este caso es una escultura que encontró en una modalidad de sueño verídico que tuvo en 1961; el encuentro fue tan perturbador que lo llevó a emprender una investigación a través de talleres de (frecuentemente) persuasión jungiana; no obstante, divergiendo de las consideraciones de Jung, Freud o Maslow, Laffoley asumió que hay ciertos sueños que de hecho son lo que parecen al soñador y de esta manera ideas para realizar sus pinturas aparecían cual si fuesen escudos contra la realidad de su sueño.
Ahora bien, desde el segundo capítulo Laffoley expone sus consideraciones sobre la vida y la muerte y aún más importante, la tarea de forjar una continuidad entre ambas. Para esta aventura teórica se sirve de algunas ideas tomadas de Martin Heidegger, David Hume, Curt Ducasse y Nikolai Kozyrev, las cuales lo llevan a hacer la distinción entre dos conceptos que utiliza a lo largo del libro y sus pinturas: kato-energía y meta-energía, energía de la vida y energía de la muerte respectivamente.
Hay que advertir desde la lectura de este capítulo que nos encontramos con referencias que se encuentran a lo largo del libro y no se vuelven comprensibles de manera satisfactoria hasta que se toma en cuenta el contexto al que apunta la propuesta del artista.
Laffoley propone un nuevo sistema dimensional que pretende ser un análogo más preciso de la realidad que aquellas propuestas que fallan en dar una noción de vivacidad correspondiente a los reinos dimensionales, es decir, fallan en dar una idea de cómo es estar ahí.
Para semejante tarea se sirve de nociones aceptadas por comunidades académicas (plano, línea, sólido, instante, punto, intervalo, sucesión…) pero también ideas pitagóricas de espacio acústico y nociones de espacio fluido de culturas no occidentales, así como de las famosas alegorías de la línea y la caverna de Platón.
Aunque es discutible si este nuevo sistema dimensional es un análogo satisfactorio de la realidad tal como lo plantea el artista, él va aún más lejos al afirmar que cuando sea mejor entendida, la dimensionalidad será vista como una resurrección de la antigua noción de destino. Tópico que por cierto es recurrente en sus obras: libre albedrío vs destino.
Ciertamente puede resultar repulsivo considerar seriamente estas ideas desde una postura que da por sentado que ante un pensamiento tan excéntrico no puede darse más crédito que

el de un ejercicio mental onanista, sin embargo hay que considerar que los intereses de Laffoley son compartidos por muchas personas que no son excéntricas, en especial aquél del segundo capítulo que claramente hace referencia al lugar en el cual se encuentra situada la conciencia humana en la escala de la realidad.

Otro interés importante para el artista es el concepto de Utopía, al cual dedica el quinto capítulo del libro. Básicamente lo juzga como una modalidad social al referirse a una comunidad intencional y esto a su vez lo lleva a considerar una topología de la utopía al pensar el espacio utópico como un medio ambiente simbólico que "puede ser descrito en los estados integrados de una función que tenga ser y llegar a ser como sus límites." Es decir la vida y la muerte, el cuarto y el quinto reino dimensionales respectivamente.

La meta-energía queda ejemplificada pictóricamente con las propuestas del arte abstracto de Jackson Pollock, las consideraciones de un espacio natural no dominado por una perspectiva fija tal como la del renacimiento y el ejemplo de la cueva de Lascaux.

Una distinción energética a propósito de la distribución de la misma en el espacio utópico lo lleva a considerar (aunado a lo que expone respecto a la meta-energía) un análogo con el mundo de la ingeniería: un Puente de Wheatstone ideal el cual haría el poder de este espacio indetectable a menos que sea ingresado a él.

El sexto capítulo interesaría especialmente a aquellos estudiando las disciplinas de la semiótica, el psicoanálisis y alguna rama de las matemáticas encargada de las funciones recursivas, aunque el título ahuyentará a más de alguno que estudie dichas materias: Los Portales – Símbolo y Mito.

Pasando por Lacan, el teorema de creatividad y Karl Jaspers, Laffoley teje de manera enigmática y creativa la idea de la revelación que trató de manera iniciática en el primer capítulo para enriquecerla con la propuesta de su sistema dimensional que ahora ahonda en concepciones referentes al tiempo, espacio y energía.

El último capítulo hace referencia a un recuento de la historia del arte, haciendo especial énfasis en la sensibilidad dominante de cada periodo, el uso de las formas y los sentidos de separación o contacto con el espacio, desde el Renacimiento hasta el Bauharroco el cual según el artista se trata del zeitgeist del siglo XXI.

Este capítulo en particular se desarrolla de manera especialmente imaginativa y audazmente especulativa, lo cual lo hace una mezcla inaudita de historia convencional con una especie de vaticinio sobre el porvenir en el cual la ciencia ficción es la norma y por tanto deja de ser ficticia.

OBSERVACIONES

A lo largo de la lectura deberán tomarse en cuenta las siguientes observaciones:

1. Las notas al pie de página con números volados a lo largo de la traducción son originales del autor del texto en inglés.

2. Las obras citadas son las ediciones consultadas por el autor original en la traducción.

3. Los asteriscos son notas del traductor.

LA FENOMENOLOGÍA DE LA REVELACIÓN

PAUL LAFFOLEY

YO, ROBUR MAESTRO DEL MUNDO
1968
Óleo, acrílico, tinta y rotulación sobre el lienzo
73½ X 73½ in.
186.5 X 186.5 cm

Tema: Rediseñando parte del Sistema Solar

Evocación Simbólica: El Enlace Natural Entre la Tierra y la Luna

Comentarios: Mientras nos aproximamos al siglo XXI, problemas de manejar el mundo parecen emerger más rápido de lo que somos capaces de resolverlos. Conducidos cerca de la desesperación y distracción, arquitectos y diseñadores del medioambiente en general se han vuelto ya sea *bricoleurs* frenéticamente tratando de parchar nuestra realidad mientras su costura se deshace, o profetas de destino fatal traumatizados por sus propios presagios. Como en todas las soluciones de problemas, la solución yace primero en determinar el próximo contexto más alto de elementos involucrados, y segundo en tasar las nuevas posibilidades que aparecen entonces. En el caso de la tierra, el próximo contexto de diseño es el sistema solar, específicamente nuestro vecino más cercano física y mitológicamente-la luna. Propongo, por lo tanto, un enlace de la tierra a la luna a través del espacio abierto para formar un simple pero gigantesco motor. Consistiría de esferas geodésicas de doble capa que rotarían una dentro de la otra como a diez millas de las superficies de la tierra y de la luna. Estas máquinas de fricción podrían ser construidas de un transparente plástico viviente y serían enlazadas a través del espacio por un tubo del mismo material. La elección de un material viviente significaría que las reparaciones serían instantáneas y autogeneradas. La órbita de la luna conduciría al motor y proveería toda la energía que podríamos necesitar. La esfera en sí misma podría aguantar un tren atómico, capaz de detenerse a cualquier punto sobre la superficie de la tierra y bajar embarques; por lo cual el tiempo necesitado para distribuir los bienes y servicios sería minimizado. Sistemas de filtro podrían ser instalados en la esfera para limpiar el aire y recuperar minerales perdidos, o incluso agregar nutrimentos a la atmósfera.
Luego toda la vegetación alrededor del mundo se uniría en una sola planta gigante, hecha crecer a través del tubo de enlace y finalmente alrededor de la luna de manera que una atmósfera apta como sostenimiento para humanos se desarrollaría ahí. Todos los edificios y todos los medios instrumentales estarían físicamente vivos. Efectos y acciones violentas o explosivas serían retardadas por el tiempo y se les reduciría la marcha a la proporción de la observación humana. Finalmente llegaría el edificio de una ciudad platillo volador-una nueva acrópolis, la Octava de Búsqueda Urbana. Sería un medio ambiente físicamente transformativo circulando la tierra y tomaría aquellos a bordo que deseen transitar del reino exotérico de conocimiento al mesotérico y a través del reino esotérico.

I, ROBUR MASTER OF THE WORLD
YOU MUST OBEY ME FOR ONLY I CAN SAVE THE WORLD
MANTLE
OUTER CORE
INNER CORE OF MOTHER EARTH
SIXSMITH WILL LEAD THE WORLD TO ATHANASIA
THE MOTIVE POWER OF THE MOON IS TRANSFERRED TO THE OUTER EARTH
SPHERE THUS PRODUCING PERPETUAL MOTION FOR USE
THE NEW ATLANTIS
THE ALBATROSS
THE ALBATROSS IN FLIGHT
ISLAND X
THE United Transformation Of People In Action NOWooom...
I ROBUR MASTER OF THE WORLD PRESENT THE ARCHITECTURE OF TRANSFORMATION AS THE SOLUTION TO THE PROBLEM OF A WORLD FACED WITH CONTINUOUS CHANGE AND THE GROWING POSSIBILITY OF ULTIMATE DOOM. I HAVE UTILIZED THE FANTASIES OF THE VISIONARY, BORED, IN-FANTILE, INSANE, FANATICAL, AGGRESSIVELY IGNORANT, HYPER-CRITICAL, DISENCHANTED ONES.
I HAVE CREATED MYSELF THEREFORE IF YOU DISOBEY ME I MERELY CAUSE MYSELF NEVER TO HAVE EXISTED SO THEN YOU CANNOT HAVE DISOBEYED ME.
THE MOON-LINK
BY A RECIPROCAL TRANSFER OF POWER FROM THE MOON TO THE EARTH BY THE MOVEMENT OF THE SHELLS AND THE MAINTENANCE OF THE MOON'S ORBITAL VELOCITY BY ELECTRONICS, THE WORK OF MANKIND AS PURE SURVIVAL IS ELIMINATED.
LIVING STRUCTURES
IN OUR AGE OF DESPERATE SENTIMENTALITY WHAT COULD BE SO NATURAL AS THE USE OF GENETICALLY PROGRAMED CREATURES, THUS MAKING OUR DESIGNED ENVIRONMENT A TRUE LEARNING EXPERIENCE WITH ITS RISKY EMOTIONAL GIVE AND TAKE.
THE URBAN FOSSICKATED OCTAVE
A FLYING CITY, CONTRASTING THE WORLDSCAPE, WHICH CONTAINS PHYSICALLY AND CONCEPTUALLY ALTERABLE ENVIRONMENTS ON A DAILY, MONTHLY AND YEARLY CYCLE BECOMES THE NEW ACROPOLIS. THE COMPLETE INTEGRATION OF ALL KNOWLEDGE.
SPACE ISLANDS
THE KEEPER OF THE CUSP IS AN ISLAND BOTH PHYSICALLY AND CONCEPTUALLY. IT IS HERE THE DYNAMIC CHARACTER OF THIS UTOPIA IS MAINTAINED BY ALLOWING TOTALLY ALIEN MICRO-WORLDS TO DEVELOP PROVIDING NEW INFORMATION AND CULTURES.
DEDICATED TO THE ULTIMATE ELIMINATION OF STABILITY
HOMAGE TO POE, VERNE, WELLS AND MARCUSE
THE RETURN OF ROBUR
"MAY LIFE BECOME INCREASINGLY COMPLEX" LE COMTE DE ST GERMAIN

PRÓLOGO POR NORMAN DOLPH

La mirada fija del Thon parecía sujetar con abrazaderas calibradores sobre el cráneo del abad y medirlo de seis maneras. Sonrió dudosamente.

"¿Te gustaría explicarme nuestro trabajo en el lenguaje más simple posible?"

"Algo así, si es posible."

"Justamente eso es." Él rió. "El hombre sin entrenamiento lee un papel sobre ciencia natural y piensa, „Ahora, ¿porqué no pudo explicar esto en un lenguaje simple?' No parece darse cuenta que lo que trató de leer era el lenguaje más simple posible –para ese asunto sustancial. De hecho, una gran parte de la filosofía natural es simplemente un proceso de simplificación lingüística- un esfuerzo para inventar lenguajes en la cual media página de ecuaciones pueden expresar una idea la cual no podría ser indicada en menos de mil páginas del llamado lenguaje „simple'. ¿Estoy siendo claro?"

"Eso creo…"

-Walter Miller, J.r., *Un cántico para Leibowitz*

Paul Laffoley…

Ellos lo llevan bien puesto.

Quince años de soles matutinos se han desgarrado a través de mi ventana. Después de que un rebote tras una colisión disparara un conveniente Ryman todo blanco y un madurante rebote de un gris es-o-no-es Artschwager, el rayo de sol cava en un Laffoley causando que sus colores griten, "¡Despierta! ¡Despierta! La vida está llena de alegrías y misterios aún sin resolver."

El cuadro entonces va a decir: "Tristemente duraré más que tu. Es para otros el trabajar mi acertijo. En la plenitud del tiempo, conceptos que presagio se desplegarán y volverán claros, y en la COMPLETA-plenitud del tiempo, puede que incluso se vuelvan parte del mecanismo de la vida en sí mismo."

¿No es el encargo de una obra maestra, el quedar como un acertijo sin resolver? Los cuadros que han entregado sus secretos demasiado fácilmente yacen desparramados como condones flácidos sobre la Playa Jones de la Moda. Te aseguro, tras quince años de escrutinio diario, los Laffoleys todavía se están haciendo fuertes.

Al crear pinturas que abundan en texto de lenguaje inglés, Paul se dispone a una ardua tarea. Todos son críticos. "Sé lo que me gusta," etc., etc., etc. En el caso de la "pintura pintada" el espectador confronta, se empapa, arremolina la pintura en la lengua de su mente

y entonces responde sin necesidad de "entender" el cuadro. Ciertamente no más de lo que necesitas para "entender" cómo funciona un carburador para manejar tu carro.

Sin embargo, debido a que están salpicadas con texto, y todos los que leen inglés presumen ser tan listos como el tipo de al lado, cuando "lees" un Laffoley, te enfrentas con el ampuloso hecho de que no eres tan listo como el tipo de al lado. Y eso puede ser muy inquietante.

Lo he visto cientos de veces: amigos, gente diestra, eruditos, contadores, críticos, la gama de quienes ven un Laffoley por primera vez, todos se sienten intimidados y "avergonzados" al ver algo hermoso cuya hermosura es rapsódica e inmediata pero, A PESAR DE QUE LO PUEDEN LEER, NO PUEDEN ENTENDERLO.

Leonardo da Vinci pudo haber lidiado mejor con el lugar de mercado al poner su *Mona Lisa* en un lugar y su *Codex Atlanticus* en otro. Igual Marcel Duchamp, quien puso las notas del *Gran Vidrio* en la *Caja Verde* y testificó que las notas debían ser consideradas una parte vital e integral del trabajo, pero mira una y lee la otra. Movimientos inteligentes de hombres inteligentes.

Con Paul, tienes el negocio entero sobre una superficie.

Siempre me pregunto, cuál sería la reacción de un no hablante de inglés a un Laffoley. Quizás lo tomarían simplemente como una cosa-como-tal y no se preocuparían del texto más que yo (que no hablo francés) me preocupo del *jour…'s*, etc., que continuamente aparecen en las naturalezas muertas cubistas.

(Técnicamente esto me sería casi imposible de averiguar, porque si una persona pudiera leer esta conjetura, en inglés, estaría descalificada a priori para decirme su reacción.)

Tengo otra teoría: mientras la capacidad de leer y escribir en los E.U. continúa decayendo, el componente textual del cuadro de Laffoley retrocedería y se retiraría mientras se vuelve cada vez más difícil de comprender por las legiones de gente. Entonces, asumiendo que no lo veneren o lo destruyan, tomaría una especie de cualidad tipo piedra Rosetta. Y el Laffoley simplemente sería visto con intimidación junto a trabajos "inmediatos" como Rothkos o los lirios acuáticos de Monet.

Paul el hombre, a quien a sido un placer conocer por quince años, es verdaderamente un hombre dulce y agradable. Todo lo que hace es pintar.

De hecho, una vez me dijo que tiene un inventario de cuadros apilados en su mente, ya pintados, circulando como planos sobre Newark, simplemente esperando su turno para ser realizados. Ya están completos antes de que él los empiece.

Mi filosofía como coleccionista siempre ha sido simple: arte es lo que cuelga sobre un clavo. Tengo el más grande respeto por, pero no tengo deseo de poseer, gente como

Smithson, LeWitt, Beuys, etc. Me gustan las pinturas, buenas viejas pinturas que fluyen hacia abajo del profundo río de la tradición occidental. Paul esta justo ahí en el agua blanca. De hecho, mi primera, primera reacción a las pinturas fue que el texto era un pastiche, del tipo que un Schwitters habría hecho del cesto de la basura de un científico loco. Pensé, "Está bromeando," pero no importa porque no se le puede alejar de la pintura. Al igual que cuando vez *Broadway Boogie Woogie* de Mondrian, o *Esconderse y Buscar* de Tchelitchew, o los *Polos Azules*, los has VISTO, no los puedes des-ver después de ese punto. Puedes decir que no se te hacen exorbitantes, pero nunca puedes olvidar la experiencia de verlos.

Tal ladrillo me golpeó en la cabeza en 1974 cuando fui a una pequeña galería cooperativa en Soho para comprar un cuadro para pintura que parecía novedoso que tenían en la ventana.

En el proceso hubo "vino y queso". (Dos vinos y quesos de hecho, en esas dos aperturas cooperativas separadas estaban sucediendo al mismo tiempo.) Vi las pinturas y sentí el golpe en la cabeza que solamente puede venir de una sola fuente única en el planeta. No hay elevación similar.
VIENDO-GENIOS-DE-PIEDRA-UNA-VEZ-EN-UNA-DÉCADA-CALIDAD-DE-MUSEO-COSAS-DE-SUEÑOS-PINTURAS-A-UN-PRECIO-QUE-PODRÍA-ALCANZAR-A-PAGAR.
Si tú, gentil lector, te has sentido así, entonces SABES de lo que estoy hablando.

Iba a ir al hospital al día siguiente por una especie de escisión y mi mente no estaba completamente ahí así que me fui sin de hecho comprar la pintura.

Pero te aseguro, la primera cosa que hice cuando desperté de la anestesia fue llamar desde el hospital para decirles que era trato hecho.

¿Qué es un ensayo sin una nota al pié? Así que cito a Clement Greenberg quien dijo del arte en general:

Una gran obra de arte es el resultado de una interacción entre el artista y su era por donde la personalidad de uno y el contenido de la otra reciben la expresión más apropiada, espiritualizada o "ideal" y por tanto toca, por una especie de proceso dialéctico, aquello que es profundamente común a toda la humanidad en todas las eras. Pigmento, lienzo, piedra, bronce se resuelven en formas que pertenecen puramente a la conciencia humana. ¿Quién puede estar en desacuerdo?[1]

Pero para la calificación de que la cabeza de Laffoley está en una era que el resto de nosotros todavía no ha alcanzado, me parece que es una descripción bastante apta para su trabajo.

[1] Clement Greenberg, *Propósito Arrogante,* vol.2 (originalmente publicado en la reseña de libros del New York Times, 1947).

Él es el pintor-pronunciador de un discurso de una conciencia aún no nata.

Paul la persona. Lo caracterizaría como agradable, gentilmente amanerado, dado al discurso, no egoísta, dedicado (eso es bastante obvio), culto (expulsado de la Escuela de Diseño de Harvard por desviación conceptual), determinado (empecinado en Frederick Kiesler y se volvió su aprendiz) y amable.

Es chistoso, pero tras estar con él por un rato (y tengo horas de cintas que supongo algún día serán tema de reseña erudita), aprendes a ser cuidadoso al plantear incluso la conjetura más inocente a Paul. Incluso algo tan simple como "¿Qué es el tiempo?" puede tenerte un análisis razonado que lleva muchos minutos RE: "Lo que el tiempo ES versus otros tipos de tiempo que PUEDEN SER."

Te agradaría Laffoley. No tiene la ceja arrugada y la intensa pendiente Lucky Strike de Pollock; ni la cualidad de Osa Mayor de Andre u Oldenburg; ni la cualidad rara de Warhol. Él esta proyectado más en el molde Lichtensteiniano. Un tipo agradable y dedicado.

Él tiene los mismos problemas que todos tenemos: pagar la renta, novia voluble, tristeza por la pérdida de miembros de la familia…, pero un problema que él no tiene es un sentido de propósito.

TEMPORALIDAD
1974
Óleo, acrílico, tinta y rotulación sobre el lienzo
73½ X 73½ in.
186.5 X 186.5 cm

Tema: La Naturaleza de la Temporalidad

Evocación Simbólica: La Geometría del Cambio

Comentarios: La mayoría de las geometrías (medidas de la tierra) que intentan modelar la reacción de la conciencia humana con la naturaleza sólo tratan efectivamente con la espacialidad. Ningún aspecto de la temporalidad fue propiamente descrito por la geometría hasta mediados del siglo XIX, y apenas ahora estamos siendo capaces de expresar la naturaleza de la temporalidad por la geometría. Antes del siglo XIX, la línea o el círculo fueron usados para representar el Tiempo en Oriente y Occidente. A la eternidad le fue asignado esencialmente un blanco geométrico, y cualesquier dimensiones de la temporalidad debajo del Tiempo simplemente no se consideraban. Ocasionalmente alguien pudo haber usado una espiral para unir las intuiciones de la línea y el círculo, pero en general la rigidez de estas formas de la geometría basadas espacialmente siempre han encontrado la temporalidad-en esencia, cambio- demasiado elusiva.
Por 1850 una nueva rama de las matemáticas había emergido conocida como topología, interesada en aquellas propiedades de configuración geométrica (conjuntos de puntos) que no eran alteradas por deformaciones elásticas (como estirar o retorcerse); los puntos son homeomórficos, quedando igual a pesar de los cambios en configuración. Ya que los puntos fueron todo lo que quedó de la geometría clásica en la topología, la temporalidad finalmente tuvo su geometría. Un punto es imperceptible e inconcebible, por lo cual puede representar un instante de tiempo.
He usado la forma más compleja de la topología, llamada tras su inventor, el matemático Felix Klein (1849 - 1925). Una botella Klein es una superficie topológica de un solo lado que parece encerrar el espacio pero en realidad no tiene exterior o interior. Ya que no modela el espacio en el sentido convencional he descubierto que puede trazar nociones temporales de cambio como el Zeitgeist de Goethe (espíritu del tiempo), el *kairos* (la teleología del momento de crisis), y otros aspectos de la temporalidad, que continúo investigando.

TEMPORALITY: THE GREAT WITHIN OF THE UNIVERSE
THE STRIVING AFTER BEING BY BECOMING
THE MOVEMENT OF HISTORY AS A NON-REVERSIBLE PROCESS
THE KAIROS: THE PULL OF THE PURE ABSOLUTE WILL OF THE INFINITE, HYPARXIS - WHICH BECOMES THE CRITICAL POINT IN TIME, AS DASEIN
ETERNITY AS THE SYNCHRONIC USE OF THE PRESENT THE NOW
THE ZEIT-GEIST
THE ALCHEMY OF TIME
ALL OCCURRENCES AFFECT ALL OCCURRENCES IN THE PAST, PRESENT AND FUTURE
THE POTENTIAL OF BEING
1 WITHIN-TIMENESS
2 IN-THE-WORLD
3 A-WHOLE
4 TOWARDS-DEATH
REVELATION MAY BE DESTRUCTIVE BUT IT IS ALWAYS TRANSMUTORY
THE TRANSFINITE - THE REVELATION OF BECOMING
REALIZATION - THE POWER TO CREATE REALITY - THE SEVEN ASPECTS OF REVELATION
ONENESS
DUALITY
LAW OF THREE
PNEUMA
PENTACLE OF LIFE
DIMENSIONS
UNION
THE MANY
NOUS
MOVEMENT
TELOS
THE INFINITE
WITHOUT
MACROCOSM
THE POTENTIALLY
UNKNOWABLE
UNITS OF FORCE
THE REALM OF BELIEF
BEYOND MICROCOSM
THE REALM OF FORM
THE TRANSCENDENT
BEYOND KNOWLEDGE
THE WITHIN
THE POTENTIAL
BEYOND ANGST
FORM
THE REALM OF BEHAVIOR
UNITS OF KITSCH
WITHOUT
MACROCOSM
THE A POSTEORI
THE ENVIRONMENT
BIRTH
REASON
PUBERTY
IDENTITY
DEATH
ATHANASY
INFANCY
CHILDHOOD
ADOLESCENCE
ADULTHOOD
OLD AGE
ATHANASIA
THE DIRECTIVITY OF TIME - THE SEVEN STAGES OF LIFE
THE PAST
THE DEVALUTION OF THE RECENT PAST
THE MOVING PLANE OF THE PRESENT
THE ACTION OF THE ZEIT-GEIST
THE FUTURE
TOWARD THE ZEIT-GEIST
TOWARD THE KAIROS
THE PAST AFFECTING THE PRESENT - INTUITION
REASON - THE FUTURE AFFECTING THE PRESENT
TIME MOVING FORWARD, THE YANG, LEVOROTATORY - ADDING ENERGY
TIME MOVING BACKWARD, THE YIN, IS DEXTROROTATORY - SUBTRACTING ENERGY
TIME FLOW AS LOCALLY REVERSIBLE CAUSALITY AS THE ULTIMATE SOURCE OF ENERGY OF THE FINITE UNIVERSE IS NOT PROPAGATED - IT IS IMMEDIATELY EVERYWHERE
CAUSE - EFFECT
HOMAGE TO GOETHE WATTS, ELIADE, HEIDEGGER, DAVIES, KOZYREV, DUNNE, GURDJIEFF

Capítulo Uno

El Sueño como la Iniciación

Esto concierne a un sueño que tuve en Julio de 1961. Quizás un poco de información previa sobre lo que sucedió sería útil. Acababa de terminar como un año de sesiones semanales con un psiquiatra, el cual me trató por un estado suave de catatonia. Durante los últimos dos meses me había dado ocho tratamientos de electrochoque. En ese tiempo los tratamientos de electrochoque eran administrados por dos electrodos, adjuntos a cada lado de la cabeza, que entregaban noventa voltios de corriente directa a través del lóbulo frontal. Durante el tratamiento, que duró media hora, el paciente era anestesiado con éter. Se me dijo que la terapia de electrochoque induce un sueño profundo, un sueño que no puede ser obtenido naturalmente o con anestésicos, y que durante este profundo descanso es posible alcanzar niveles de energía no-sondeada en la mente. Pienso que esto es similar a un tipo de tratamiento que es practicado en Dinamarca, en el cual el paciente es puesto a dormir por una semana bajo circunstancias menos peligrosas que con la terapia de electrochoque.

Como yo recuerdo, fue un par de meses tras los tratamientos de electrochoque que este sueño llegó a pasar. Hasta este tiempo en mi vida mis sueños siempre habían sido en su mayoría en blanco y negro, y sólo esporádicamente a color. Tras el tratamiento de electrochoque comencé a soñar sólo a color –color extremadamente vívido. Me empezaron a gustar mis sueños por el color. También sentí que de alguna manera era capaz de participar en la acción de estos sueños. Esto fue antes de que el interés en la investigación de los sueños, con su énfasis en los llamados sueños verídicos o lúcidos, se volviera tan popular como lo es hoy. En el estado de sueño verídico uno llega a saber que está soñando y aprende a trabajar en sus sueños en el estado de sueño. Hoy esta área ha generado un gran reparto de literatura y muchos manuales de instrucción, ambos de naturaleza oculta y científica.

Mi sueño verídico sucedió espontáneamente. Mi voluntad se volvió parte de la acción, aunque no totalmente y no de inmediato. En el principio del sueño aún tenía ese sentido de suspensión que es tan característico de los sueños, pero no por mucho. Fui de un sentido de voluntad suspendida a un sentimiento de que estaba en completo control de mi voluntad, y finalmente alcancé un estado en el que mi naturaleza volitiva fue totalmente eliminada y me volví casi una víctima del sueño.

El sueño comenzó de manera simple. Estaba en mi camino hacia una galería de arte en Boston en un brillante día de verano. Era probablemente como la 1:30 en la tarde y estaba en la calle Arlington, buscando la calle Newbury. En ese tiempo estaba viviendo en Belmont, un suburbio de Boston. Cada sábado yo iba religiosamente a Boston a ver las

exhibiciones en la calle Newbury. La Galería Alfa estaba alrededor entonces, como estaba la Sala Nasse y el Boris Mirski cruzándola. Comencé a caminar pasando el Ritz Carlton sin sentido de cómo había llegado ahí pero con un sentido de anticipación de lo que pronto vería. Esta primera parte del sueño no fue verídica; sólo me estaba moviendo de una galería a otra, viendo exhibiciones de trabajo que estaban de moda en Boston en ese tiempo. Durante los principios de la década de los sesentas Boston apenas se estaba poniendo al día con los centros culturales como Nueva York y mientras caminaba alrededor en mi sueño todavía estaba por ver algo nuevo.

Repentinamente, sin embargo, me empecé a dar cuenta que estaba soñando, y con esa comprensión las calles se empezaron a alterar. La calle Newbury tenía tiendas nuevas que sabía que no existían en mi estado de vigilia. Una sensación de maravilla y curiosidad me venció mientras comenzaba a investigar este nuevo medio ambiente. Cuando llegué a la Galería Alfa vi que estaba otra galería justo al lado llamada la Omega. Estallé con, "¡Wow! Nunca noté esta galería antes. Sé que no existe realmente, pero aquí está." Pensé que quizás debería entrar. Tomé las escaleras del frente con lo que parecía ser un largo, salto de ballet. La entrada era un poco extraña; parecía ser un poco iridiscente. (En análisis de sueño existe la noción de la experiencia de *portalear*, la cual se considera que está conectada con fenómenos paranormales como proyección astral, o experiencias extra corporales y cercanas a la muerte. Se ha dicho que *portalear* es como ir a través de un túnel de tejido iridiscente pero gris.) Mi creciente aprehensión por estar desapegado del mundo fue momentáneamente disipada cuando vi a través del portal y vi que ahí había una gran multitud adentro. Parecía como una ordinaria apertura de galería, excepto por la gente que parecía estar mejor vestida que en realidad en la mayoría de las recepciones que fueron en el área; todos estaban formalmente vestidos y notablemente a la moda. Una persona grande que era obviamente el director de la galería parecía exaltado y caritativo mientras se apresuraba a sí mismo moviendo a la gente de trabajo en trabajo. Me sentí un poco raro, casi tímido, mirando hacia dentro. A pesar de eso, en el espíritu de Archy y Mehitabel dije, "¿Pero qué diablos?," y entré.

Mientras miraba alrededor me di cuenta que esta era un exhibición de escultura –pero no escultura ordinaria. Lo que estaba viendo parecía estar físicamente vivo. Los futuristas profesionales aún no había predicho que algún día incluso tendremos maquinaria que esté viva, así que la idea entera de arte que estuviese vivo era extraña y alienante. Pensé que lo menos que podíamos pedir de una pieza de escultura (parafraseando a Salvador Dalí) es que no respire. Pero aquí había cosas que eran vibrantes, e incluso más vivas –si eso es posible de imaginar- que la gente que deambulaba alrededor viéndolas. Traté de atraer la atención de la gente a mi alrededor pero me ignoraron como si fuera un fantasma. El director de arte fue un poco más comunicativo. Él dijo, "¡Vete! ¿Qué haces aquí?"

Este reproche eliminó cualquier intento posterior de conversación por mi parte. Observaba con desarraigo total mientras grupos pequeños intercambiaban complacimientos banales y evitaban cualquier interacción con las esculturas. Al final me quedé conmigo mismo, mis percepciones, y mis reacciones a este arte inusual. Mientras se me empezaba a olvidar justamente qué tan nuevas estas esculturas eran, fui detenido por una emoción abrumadora. Mi primera reacción fue de completa envidia. Ahora, normalmente no siento celos cuando miro el trabajo de otro artista contemporáneo. Puedo estar aburrido, quizás levemente interesado, pero no celoso. Pero aquí estaba histéricamente celoso. Encolerizado, dije, "¡Todo en esta exhibición me ha borrado completamente! He sido absorbido. Todas las formas que he estado pensando o que podría pensar por años y años por venir están expresadas en este trabajo. Ni siquiera podría empezar a ponerme al corriente con este trabajo, sin mencionar esperar alcanzar los próximos pasos lógicos o formales."

Las esculturas eran horribles –no porque parecieran algo salido de una película de horror, sino porque estaban inexorablemente vivas. Todos desarrollamos una visión de la vivacidad cuando observamos o interactuamos con el mundo orgánico, y todos tienen una visión de la madurez sin importar que edad tengan. Hablar de algo más allá de los límites de esas visiones suena paradójico, y aún así esta es la única manera en que puedo describir lo que sentí en las esculturas. Parecían incluso más vivas que mi visión de la vivacidad, y comparadas con mi visión de la madurez ellas tenían, si lo puedes imaginar, una *supermadurez*. Parecía posible que no fueran formas de vida en absoluto, sino alguna otra modalidad de ser. Ni siquiera comenzaré a usar el término vida alienígena para describirlas porque eso implicaría que se hubieran podido haber comunicado conmigo, aunque fuese solamente para describir su alienidad.

Había exactamente trece trabajos en la exhibición del sueño. Estaban mostrados en pedestales con formas de columnas iónicas, dando a la exhibición una especie de aura surreal que se volvió más fuerte cuando intenté tocarlas. Parecían retroceder mientras mi dedo se aproximaba a sus superficies. ¿O estaba experimentando algo más? Cada escultura ocupaba cerca de un cubo de cuatro pies de espacio, pero parecían contener más espacio que eso. Hay un efecto visual que yo y otros artistas hemos usado que es creado haciendo un sándwich con una fuente de luz entre espejos de una y dos caras, lo cual da la ilusión de espacio interno más grande y a veces infinito dentro de una forma obviamente limitada. El efecto espejo-sándwich es disminuido cuando el espectador toca la superficie del vidrio. Pero en el caso de las esculturas de mi sueño esto no sucedió. Mi mano estirada las penetró como si fuera un fantasma atravesando la puerta o como Alicia de Lewis Carrol yendo a través del espejo. Mientras sondeaba, mi progreso hacia dentro se volvió más y más difícil. Fue como si mi mano hubiera entrado a un campo electromagnético palpable y poderoso. Aunque continué viendo estas entidades como obras de arte, me empecé a dar cuenta de

que eran increíblemente brillantes –intelectual y visualmente. Encarnaban una especie de erudicionismo iridiscente. En corto, eran cuerpos de luz.

Investigación actual en las experiencias cercanas a la muerte incluye muchos reportes de un ser antropomórfico que sabe todo. Este ser es frecuentemente interpretado en un sentido religioso como un ángel o alguien del reino de la muerte. Cuando la experiencia cercana a la muerte es inducida a través de atestiguar la propia muerte por proyección astral, uno se mueve aprisa a través de un túnel para emerger en un panorama de los eventos de su vida, presentados de manera no crítica. Al final uno, es aproximado por un ser, o cuerpo de luz, quien pregunta si uno desea cruzar la línea hacia el reino de la muerte. Ahora que conozco de la experiencia cercana a la muerte, he considerado la posibilidad de que el sueño fue un tipo de experiencia cercana a la muerte con ciertas variaciones para acomodarse al hecho de que soy un artista visual. Todavía pienso que había algo más ahí que eso.

Por ahora en mi sueño estaba completamente absorbido en la contemplación de una de estas esculturas, o cuerpos de luz. Había elegido una al azar; ni siquiera sé qué número era. Creo que estaba situada cerca de la entrada. Más allá de la entrada el espacio de la galería se abría en una gran área redonda, de manera que el plano del suelo estaba formado como un ojo de cerradura. La escultura a la que me había aproximado era por tanto probablemente la segunda o la tercera desde la entrada. Mientras miraba fijamente a la entidad sin moverme, como lo había estado haciendo, una extraña impresión me sobrevino que ahora sólo puedo describir como una real inversión del modelo epistémico clásico. En el modelo epistémico de conocimiento humano existe un conocedor y aquello que es conocido, y juntos forman una relación mutuamente interdependiente. Como conocedor me pienso a mí mismo como activo, y aquello que he llegado a conocer como pasivo. Mientras me muevo de una causa de existencia a la otra, o desde un evento a otro, siento que estoy en control de la situación y que mi naturaleza volitiva nunca se agota por la satisfacción. Pero mientras contemplaba la escultura sentí una profunda satisfacción de saber creciendo dentro de mí. Y mientras más me quedaba con el acto de saber, más grande se volvía ese sentimiento de satisfacción. Me parecía que podría estar satisfecho con este solo acto de saber por el resto de mi vida. Podría comparar la experiencia a un encuentro filosófico con una mónada como la describió Leibniz. La mónada es real pero no está conectada localmente. "Ya que todo lo que sucede en todas partes en el mundo físico tiene algún efecto en otra parte, el cuerpo perteneciente a una mónada está recibiendo tales efectos en cada momento y está en correspondencia con esos efectos –aunque no como una consecuencia causal de ellos- de tal manera que la mónada es capaz de replicar lo que está pasando en todas partes."[1]

[1] *The Enciclopedia of Philosophy,* editada por Paul Edwards, vol. 4, p. 429.

La escultura parecía tener un número infinito de órganos sensoriales, cada uno tan distinto del otro como el ojo lo es del oído. Repentinamente una extraña sensación vino sobre mí que nunca había experimentado antes. Sentí que me había vuelto el conocimiento y la escultura el conocedor; estaba siendo subsumido, no física sino epistémicamente. Esto no era un caso, como en el modelo epistémico, de dos seres igualmente conscientes anticipando la anticipación del otro en un diálogo indefinido. Era como si yo me hubiera vuelto no más que conocimiento para el conocedor más poderoso que podría imaginar. Mi modalidad de conciencia parecía mecánica en comparación con la de la escultura. Finalmente me di cuenta de la importancia completa de lo que estaba pasando. Al principio estaba enfurecido por no haber sido capaz de comunicarme con alguien a mi alrededor. Entonces estaba exacerbado con la envidia cuando reconocí arte auténticamente nuevo. En este punto final, solo con la escultura, estaba vencido por el terror. Estaba completamente despierto: sabía que estaba atrapado en la galería y que seguramente moriría si no salía de este sueño y fuera de la presencia de estas "esculturas". Una me había agarrado de alguna u otra forma y tenía que escapar.

Ahí es cuando desperté gritando. Mi ropa de cama estaba empapada con sudor. Tras un suspiro de alivio, mis primeras palabras fueron, "Espera un minuto. ¿Qué está pasando aquí?" Luego de varias semanas traté de dormir lo menos posible para evitar una recurrencia del sueño. Después de como un mes fui capaz de dormir normalmente de nuevo, y con esto vino un periodo de valoración. Mi primera comprensión fue que el sueño se había originado en mi subconsciente y que su contenido era mío, a pesar de que tan colectivo o universal el concepto de subconsciente pueda ser interpretado que sea. Al fin se me había mostrado algo que podría usar o desde lo cual podría aprender.

Recordándolo ahora, muchos años después, creo que el sueño estuvo tan cerca como he llegado de una revelación completamente desarrollada o experiencia mística como es clásicamente definida. Pienso que percepción y revelación son un tipo de alimento para la mente, parte de nuestro proceso de comida epistémica. En nuestro estado despierto de conciencia, revelación y percepción están balanceados normalmente en incrementos de detalle. Extremo desequilibrio produce ya sea paroxismo de revelación, la cual es la experiencia mística, o un paroxismo de percepción, la cual es la experiencia de la vulnerabilidad.

Sobre los años he tratado de regresar a este sueño armado con nuevas percepciones y recursos. Incluso he ido a talleres de sueños, usualmente de persuasión Jungiana. En ninguna ocasión fui capaz de recapturar completamente la intensidad horrorífica del sueño inicial. Creo que esto es así porque algunos sueños no son simplemente un proceso de distorsionar y disfrazar impulsos reprimidos, como Freud los describió, o pasos en el sendero de Jung de la individuación, o parte del proceso de auto actualización que describió

Maslow. A veces los sueños son lo que de hecho parecen ser al soñador: portales a lo sobrenatural, reinos psíquicos o espirituales de la realidad.

Para mí, este sueño particular fue una conexión peligrosa con la muerte sin el beneficio de un guía. La única analogía que puedo pensar sería aquella del mortal viviente Dante entrando al reino de la muerte sin Virgilio como su guía. Creo que dejé nuestro universo físico, el cuarto reino dimensional de Tiempo-*Solvacío*, el cual es la vida, y entré al quinto reino dimensional de Eternidad-*Vasólido*, el cual es la muerte. Pienso que no sería capaz de regresar a la vida si me dejaba ir más profundamente en el sueño.

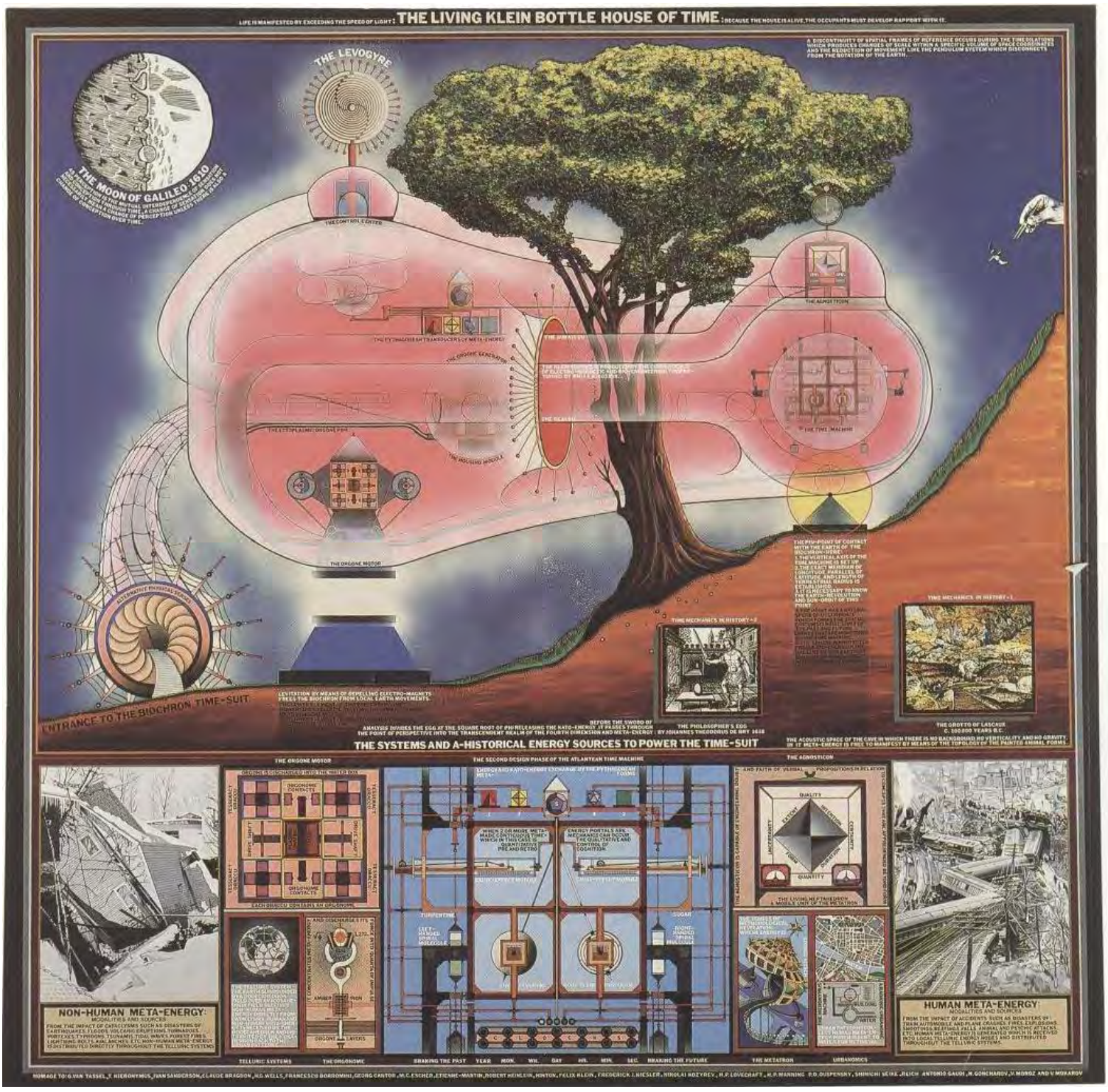
Que mi arte se comenzara a desarrollar en lo que es hoy fue uno de los efectos positivos del sueño. Mientras trataba de recordar el sueño, ideas para pinturas llegarían a mí como una especie de escudo contra la realidad de la física del sueño. Pero si fuera llamado para proponer un diseño para el famoso conventículo de los gnósticos, el cual debe violar el consenso de lo que creemos que es la realidad para poder alcanzar niveles de existencia más allá de nuestra realidad ordinaria, o lo que los gnósticos llamaron el *tibil*, mi sueño sería donde comenzaría.

LA CASA DEL TIEMPO BOTELLA KLEIN VIVIENTE
1978
Óleo, acrílico, tinta y rotulación sobre el lienzo
73½ X 73½ in.
186.5 X 186.5 cm
Colección Norman Dolph, Nueva York

Tema: La Segunda Fase de Diseño de la Máquina del Tiempo

Evocación Simbólica: La Singularidad entre la Tercera y Cuarta Dimensiones de la Espacialidad

Comentarios: El cambio básico de la primera a la segunda fase de diseño de la máquina del tiempo es la adición del Traje del Tiempo Biochron. Esta entidad es una criatura alternativa que ha sido programada genéticamente para crecer en la forma de una botella Klein viviente.
Creo que para percibir periodos de tiempo radicalmente dislocados del marco de referencia espaciotemporal, funcional y habitual de uno, un parachoques o sistema de advertencia temprana es necesario para la protección contra posibles cambios en circunstancia y creencia. A pesar de que la cosmovisión promedio debería tomar a uno exitosamente a través de un tiempo de vida entero con pocos ajustes, las cosmovisiones o visiones del universo de hecho son entidades notoriamente frágiles. Por ejemplo, si intentas procesar información sobre las circunstancias y creencias del mundo de 5,000 años en adelante, podrías ser traído a contacto directo con pensamientos no sólo inimaginables sino directamente destructivos para alguien en tu presente. O imagina si los artefactos de nuestra civilización presente fueran construidos por la gente de nuestro pasado antiguo, que devastación inevitable reinaría a menos que los antiguos hubieran tenido alguna manera de entender nuestras creencias presentes.
Enganchado con el Traje del Tiempo Biochron hay un dispositivo que llamo el Agnosticón. El propósito de este dispositivo es permitir a su usuario tramar sus procesos de duda o fe. En mi opinión, es necesario tramar duda o fe en relación a los acelerados marcos espaciotemporales que serían encontrados con la máquina del tiempo, para poder sobrevivir y percibir estas cosmovisiones desconocidas. La base del Agnosticón es el heptaedro, el cual es un poliedro convexo de siete lados hecho de un cristal piezoeléctrico formado como un octaedro y cargado electromagnéticamente a lo largo de sus ejes principales y superficies. Como una singularidad estructurada, el heptaedro es mantenido aislado de otras singularidades de manera que pueda funcionar específicamente en relación a los seres humanos.


LIFE IS MANIFESTED BY EXCEEDING THE SPEED OF LIGHT!
THE LIVING KLEIN BOTTLE HOUSE OF TIME
: BECAUSE THE HOUSE IS ALIVE, THE OCCUPANTS MUST DEVELOP RAPPORT WITH IT.
THE LEVOGYRE
THE MOON OF GALILEO 1610
THE CONTROL CENTER
THE ORGONE GENERATOR
THE ECTOPLASMIC ORGONE PIPE
THE HOUSING MODULE
THE ORGONE MOTOR
THE AGNOSTRON
THE TIME MACHINE
ENTRANCE TO THE BIOCHRON TIME-SUIT
LEVITATION BY MEANS OF REPELLING ELECTRO-MAGNETS FREES THE BIOCHRON FROM LOCAL EARTH MOVEMENTS.
THE PHILOSOPHER'S EGG
THE GROTTO OF LASCAUX
C. 100,000 YEARS B.C.
THE SYSTEMS AND A-HISTORICAL ENERGY SOURCES TO POWER THE TIME-SUIT
NON-HUMAN META-ENERGY:
HUMAN META-ENERGY:
THE ORGONE MOTOR
THE SECOND DESIGN PHASE OF THE ATLANTEAN TIME MACHINE
THE AGNOSTICON
TELLURIC SYSTEMS
THE ORGONOMIC
BRAKING THE PAST
YEAR
MON.
WK.
DAY
HR.
MIN.
SEC.
BRAKING THE FUTURE
THE METATRON
URBANOMICS

Capítulo 2

Vida Muerte

La Tarea

El intento para unir la energía de la vida con la energía de la muerte es la búsqueda más antigua de la ingeniería humana. Ingeniería, aquí, se define en su sentido más amplio: la manipulación consciente y expresiva de los procesos creídos naturales para ayudar en la transformación y sublimación de una sola voluntad humana o voluntades colectivas. Quiero decir ingeniería como *telesis*[*].

A través de la historia, los seres humanos han sido motivados para crear una continuidad vida-muerte ya sea a través del arte, ciencia, religión, magia o nihilismo. Comenzamos esta aventura, por supuesto, *in media res*, en la mitad de la vida que es la apoteosis del llegar a ser. Todas las formas de conocimiento nos tientan a sobrepasar sus aspectos de muerte, la cual es esencialmente discontinuidad en la continuidad de la vida, motivándonos a llenar esos casos de discontinuidad. En *Ser y Tiempo* Martin Heidegger describe esta motivación, el impulso primordial que él llama *dasein,* como el "cuidado" y libertad de ser para sacudirse a sí mismo contra la muerte. Pero él agrega que *dasein* es esencialmente futuridad y por lo tanto no sólo auténticamente finito dentro del tiempo sino también, "en el momento de la visión para su tiempo," más allá de sí mismo[*].

La historia de éxitos parciales y fallas parciales al eliminar discontinuidades conduce al paroxismo de la siempre creciente tensión y revela la posibilidad de la convergencia completa de la Espisitud de la Octava Dimensional, la superposición de las capas física y metafísica o el engrosamiento de energía mientras escala la escalera de las dimensiones naturales. La posición en la espisitud dimensional relevante a un examen de la vida y la

[*] Telesis (del griego τέλεσις) o el "progreso planificado", fue un concepto y neologismo acuñado por el sociólogo americano Lester Frank Ward (a menudo denominado como el "padre de la sociología americana") en el siglo XIX para describir un progreso que es inteligentemente planeado y dirigido, ya sea colectiva o individualmente.

[*] La "visión" que tiene el Dasein no es la de un sujeto fuera de la visión sino que éste es la visión: "El comprender en su carácter proyectivo es eso que llamamos la *visión* del Dasein. La visión que tiene lugar existencialmente junto con la aperturidad del Ahí e*s* el Dasein mismo (…) La visión que apunta primariamente a la existencia en su integridad la llamamos *transparencia*. Escogemos este término para designar un "autoconocimiento" bien entendido, es decir, para indicar que no se trata de la búsqueda y contemplación aprehensora de un sí mismo puntual, sino de una toma de posesión comprensora de la plena aperturidad del estar-en-el-mundo, *a través* de sus momentos estructurales esenciales." Martin Heidegger, "El Da-Sein en cuanto comprender" en *Ser y Tiempo*, Editorial Trotta, Santiago de Chile 2003. p. 170

muerte es la esfera donde el tiempo y la eternidad interactúan y donde la vida y la muerte se reúnen. Es en esta esfera, la cual está gobernada por dos conceptos mutuamente recurrentes, causalidad y meta-energía, que la vida y la muerte pueden ser definidas en relación una con la otra, y no solamente como en una oposición cerrada y final.

Causalidad

La historia del estudio de la causalidad relata el intento para resolver el problema del cambio. El *Cambio* en sí nos invita a comprenderlo de dos formas: como una serie de estados sucesivos en el tiempo que hacen la historia de cualquier entidad y como medio por el cual entender cómo esa entidad, o unidad sistemática en el tiempo, haya llegado a ocurrir. Los escolásticos medievales distinguieron entre *causa cognoscendi*, o la razón afirmando una verdad, y *causa existendi* o *causa fiendi*, o la razón por la cual ocurre un evento. *Causa fiendi* es esencialmente equivalente a la idea de Aristóteles de causa eficiente y al término "causa" tal como es usado en la ciencia contemporánea.

El filósofo británico del siglo XVIII David Hume afirmó que la necesidad y suficiencia de un evento causal no son observables[*]. Pero a principios del siglo XX el filósofo americano Curt Ducasse[*] declaró que *causa fiendi* es una relación entre hechos observables y que relaciones como conjunción constante, parecido, y contigüidad, aunque no son cualidades como colores, olores o sonidos, son hechos de percepción. Fue Ducasse quien definió primero la causalidad como un concepto tripartito gobernante del simple acuerdo y diferencia que constituye la necesidad causal de un evento: A (la causa) causa B (el efecto) si y sólo si ocurren dentro de un conjunto de circunstancias C. Más tarde en el siglo XX N. A. Kozyrev, un astrofísico de la Unión Soviética, hizo varios descubrimientos significantes sobre la naturaleza de la causalidad mientras estudiaba las propiedades del tiempo. Primero, demostró que la causa siempre está fuera de la entidad en la cual el efecto se realiza, sin hacer caso de si la entidad es física o mental. Segundo, él dijo que el tiempo es grueso alrededor de una causa, porque la energía está siendo añadida, y delgada alrededor de un efecto, porque la energía está siendo sustraída. Y tercero, él demostró que causas y efectos están separados por una diferencia finita espacio-temporal y que la transición entre ellos es realizada solamente con la ayuda de la que él llamó el patrón temporal Ce.

[*] Cfr. David Hume, "Investigación sobre el entendimiento humano" en *Tratado de la Naturaleza Humana*, Sección VII, ed. Ágora, Madrid 2004, p. 151-181

[*] Cfr. Curt Ducasse, "On the Nature and Observability of the Causal Relation," en *Causation*, eds. Sosa and Tooley, Oxford 1993, p. 125-136

He identificado la transición de la cual habló Kozyrev como uno de un número de portales entre el cuarto y el quinto reino dimensional. El fenómeno, al cual llamo el abismo de la transición en el tiempo, es una singularidad natural que puede ser atestiguada. (Debido a que es una singularidad natural y no una formada por colapso gravitacional, como un agujero negro, no está sujeta a la censura de hipótesis cósmicas promulgadas por el matemático de Oxford Roger Penrose, el cual dice que no puede haber singularidades "desnudas".).

La Distinción: Vida y Muerte como Entificación

La mejor manera de entender la interacción entre la vida y la muerte y encontrar pistas para metodologías que las puedan unir exitosamente es describir la esfera entre tiempo y eternidad, las cuales están expresadas respectivamente por la cuarta y la quinta dimensiones de temporalidad. Creo que lo que puede ser llamado el espectro dimensional de la realidad tiene numerosos aspectos. Vida y Muerte son por lo tanto tan improbables opuestos ontológicos como son descritos por definiciones normativas proferidas por libros ingenuamente titulados *¿Qué es la Vida?* o *¿Qué es la Muerte?* La entificación de la vida y la muerte no debería ser una búsqueda por la "cosa" en sí como una contabilidad de las posibles relaciones entre sus atributos. Vida, muerte y lo que sea que exista en el espectro dimensional de la realidad son finalmente misterios insondables. La experiencia humana está naturalmente encajada en más de un misterio de la vida. Percepciones, concepciones, revelaciones, imaginaciones, voliciones y memorias, todas ellas muestran la habilidad de la mente humana para explorar muchas más de las dimensiones de la naturaleza.

En mi espectro dimensional de la realidad, el cual llamo la *Octava de la Espisitud Dimensional*, la muerte tiene su origen en el quinto reino dimensional, Eternidad-*Vasólido*, y la vida su origen en el cuarto reino dimensional, Tiempo-*Solvacío*. Duración-Sólido, el tercer reino dimensional y Sucesión-Plano, el segundo reino dimensional, se mueven fuera de la jurisdicción del placer y dolor corporal pero no del dominio de la percepción o dolor y placer mental.

Estos cuatro reinos dimensionales están asociados a los cuatro reinos de conocimiento de Platón: conjetura, creencia, pensamiento y verdadero conocimiento. Platón comparó la conjetura, el reino más bajo, a las sombras. La idea se deriva del antiguo concepto Egipcio de la sombra como una parte de la personalidad humana. De hecho, las sombras son la única manera auténtica de probar la existencia del segundo reino dimensional. Revelación, o la experiencia mística, se identifica con el quinto reino dimensional, o la muerte; la percepción de una sombra da evidencia de otro poder. De niño escuchaba "La Sombra" en

la radio y me preguntaba si de hecho sería posible convertirse en una sombra. La Sombra (Lamont Cranston) usaba "un poder, aprendido en el Oriente, para nublar la mente de los hombres" para que no lo vieran. Esto obviamente significaba que él no se convertía realmente en una sombra. Estaba decepcionado y siempre sentí que en alguna parte del Tíbet existía un lama que se podría convertir en sombra a voluntad. Las sombras no son invisibles. Simplemente son otro tipo de entidad.

Es por medio de conceptualización e imaginación que podemos conjeturar sobre reinos dimensionales abajo del segundo y arriba del quinto. La interacción, o causalidad mutua, entre cuerpo y mente, da ocasión al sentimiento de energía de la vida como movimiento y sus manifestaciones en la forma de masculino, o movimiento activo y femenino, o movimiento pasivo. Pero en la vida un aspecto de la mente *sin el cuerpo* ya existe en el reino de la muerte, y por lo tanto ese aspecto de la mente puede experimentar la causalidad mental consigo mismo, dando ocasión al conocimiento de que la energía de la muerte es eficaz sin movimiento. La energía de la Muerte es la "rareza" que la gente reporta cuando describen una experiencia cercana a la muerte, una proyección astral o un sueño. Mientras que la voluntad es seguramente indicativa de vida, la memoria emana de la energía neutral o asexuada de la muerte. La memoria da ocasión a nuestro sentido de la historia, o a la conectividad mítica que pasa por encima de las relaciones de competición o cooperación que son tan características de la vida humana.

Meta-energía

Llamo a la energía de la muerte, o el quinto reino dimensional, *Meta-energía*. La principal característica de la Meta-Energía es que es eficaz sin movimiento. Kato-Energía es la energía de la vida, o el cuarto reino dimensional. Aunque el concepto de energía es en su base un misterio, en mecánica es definido por ser ya sea potencial, poseída por razón de posición o condición, o cinética, poseída por razón de movimiento. Ambas formas de energía están relacionadas con la habilidad para hacer trabajo y ambas son formas de energía de la vida o kato-energía, la cual es eficaz con movimiento. El término *eficaz* significa tener el poder para producir un efecto deseado y no es necesariamente auto-referencial a la idea de movimiento. Meta-energía no debería entonces ser confundida con lo que en mecánica clásica se llama *energía potencial*. Meta-energía es la energía identificada con la revelación en las tradiciones esotéricas y religiosas. Se le han dado muchos nombres para muchos propósitos diferentes: fuerza ódica, élan vital, prana, fuerza etérica, ki, ch'i, tumo, orgón, vril, el espíritu santo, en-soph, fuerza ecténica, azoth, elixir vitae, pneuma, fuerza psíquica, shakti. Aunque presente en todas las formas de causalidad,

meta-energía ha sido identificada en los eventos causales que constituyen la operación de esa parte de la mente humana que existe dentro del quinto reino dimensional.

Ducasse distinguió cuatro categorías de relaciones causales: en la primera categoría la causa y el efecto son ambos físicos; en la segunda, la causa es física pero el efecto es mental; en la tercera, la causa es mental pero el efecto es físico; y en la cuarta, la psicopsíquica, ambas, la causa y el efecto, son mentales. Es debido a que existen las relaciones causales psicopsíquicas y porque un aspecto de la mente humana existe dentro de la dimensión de la muerte, que nos hemos vuelto conscientes de la meta-energía y dado cuenta de su significado. Kozyrev expuso que la causa está siempre fuera de la entidad en la cual el efecto es realizado, sin importar que la entidad sea física o mental. El "afuera" en este caso es el quinto reino dimensional. Aquellos que reportan experiencias místicas o revelación frecuentemente dicen que se sintieron en presencia de algo que parecía más vivo que la vida misma. Están intentando describir meta-energía.

Creo que es posible unir las energías de la vida y la muerte usando instrumentos para aprovechar esa parte de la mente humana que ya reside en la quinta dimensión, la *thanapsyche*. La thanapsyche es literalmente la singularidad de la mente humana entera, así que instrumentos auxiliares tendrían que consistir de singularidades artificiales o estructuradas. Las singularidades estructuradas pueden ser mejor descritas como mecanismos que pueden ser usados para abrir y cerrar portales dimensionales para poder acceder o liberar meta-energía hacia y desde el cuarto reino dimensional. La posibilidad de tal intercambio de energía asume un sistema dimensional que no es simplemente una descripción estática de varios reinos de realidad.

El dinamismo de la interacción vida-muerte ha sido tradicionalmente atribuido exclusivamente a *phi*, o la proporción divina, la cual es la división de cualquier unidad en .618... y .382..., un inconmensurable. La proporción divina o dorada, capaz de unir la simetría dinámica de la vida con la simetría estática de la muerte, fue nativa del mundo antiguo y su sabiduría. Pero cuando el cálculo fue capaz de describir exitosamente movimientos continuos en la naturaleza, la proporción divina pasó de moda. Hoy la teoría del caos y los fractales, o las matemáticas de la dimensionalidad fraccional, están restableciendo la primacía histórica de la proporción divina como el descriptor maestro de los portales en un sistema dimensional que es una verdadera analogía de la realidad.

La así llamada curva Koch, descubierta en 1904, no posee tangente y cambia abruptamente de dirección en cada punto. La curva Koch yace entre las dimensiones espaciales uno y dos; es como una línea tratándose de convertir en un plano. De igual manera la proporción divina puede ser vista como un fractal entre la dimensión cero y uno; es como un punto tratándose de convertir en línea. El análogo fractal entre las dimensiones cuatro y cinco –vida y muerte- debe ser complejo, único y suficientemente impredecible para describir

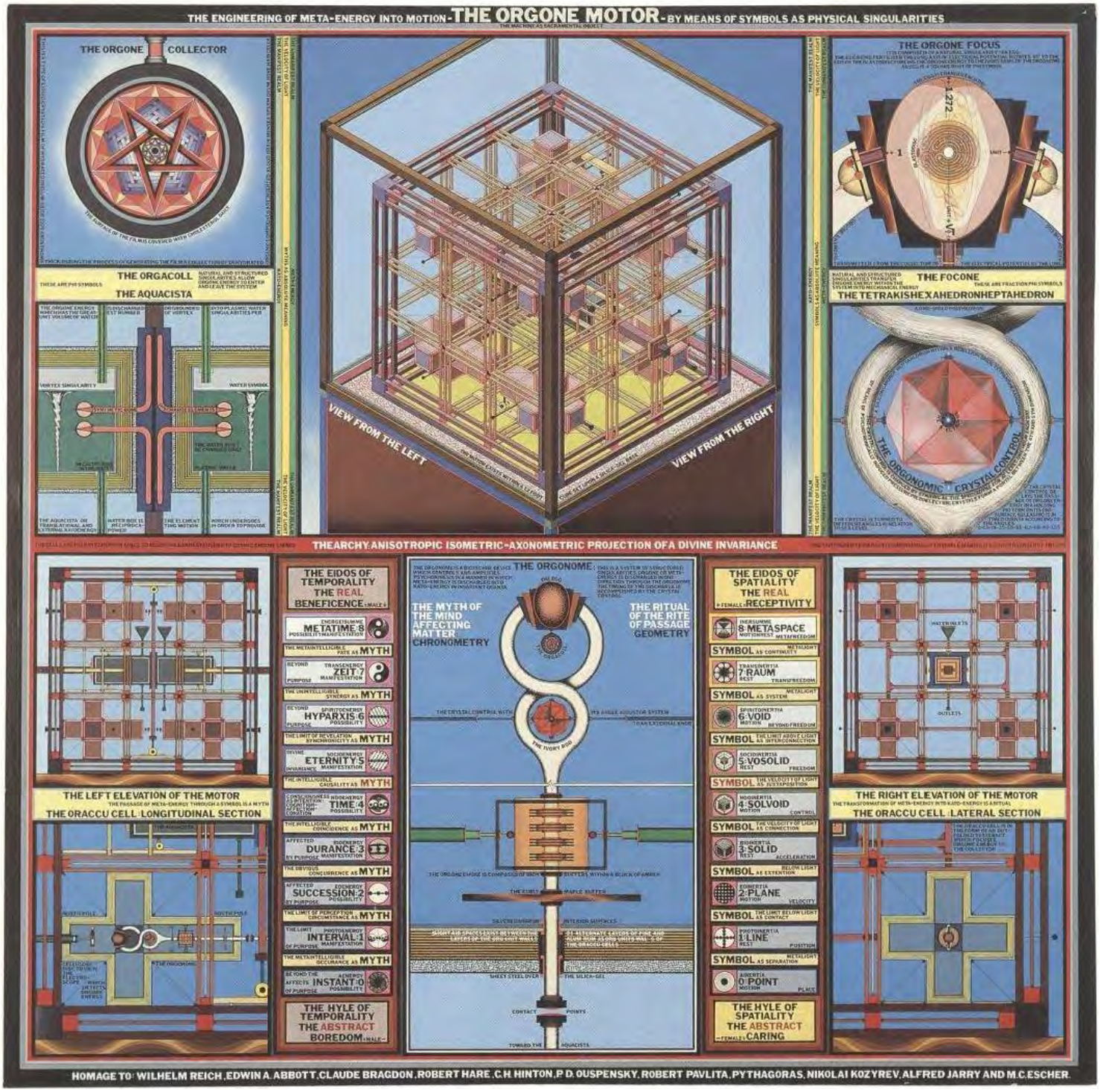
nuestra visión de la vida como la experimentamos. No obstante también debe contener la semilla de la singularidad maestra, la proporción divina.

EL MOTOR DE ORGÓN
1981
Óleo, acrílico, tinta y rotulación sobre el lienzo
73½ X 73½ in.
186.5 X 186.5 cm

Tema: Un Motor Impulsado por Meta-Energía- Un Sueño No Realizado de Wilhelm Reich

Evocación Simbólica: El Huevo Cósmico

Comentarios: En términos de su salida el motor es un simple motor de intercambio que produce kato-energía. No obstante, la energía de entrada es meta-energía, o en términos de Reich, energía orgón.
El ciclo de energía funciona como sigue: a) Se colecta el orgón. b) Un generador psicotrónico especial convierte la energía orgón hacia una forma amplificada de psicoquinesia en simples pulsos calculados. c) Los pulsos son descargados entonces en la caja con agua.
El oraccu o cajas de colecta de orgón, actúan como condensadores de meta-energía de singularidades naturales que existen en todos los fluidos. Cualquier vórtice en un medio utiliza la espiral equiángula y es por lo tanto una singularidad de radio-pi. El aire tiene la misma cualidad de vórtice que los fluidos y en este caso, es del aire que la meta energía es extraída. Un cristal líquido enfoca la energía de orgón colectada que entonces entra en el eje longitudinal electromagnético de un huevo de tortuga recién fertilizado. Mientras el blasto-disco desciende hacia el centro de la coyunda, el eje electromagnético rota noventa grados, transfiriendo la energía de orgón hacia los brazos de marfil del Orgónomo. Un solo pulso es liberado del Orgónomo (un ejemplo de psicoquinesia no humana,) y descargado dentro de la caja con agua la cual recibe simple movimiento de translación de atrás hacia adelante dentro del marco de referencia del motor. Una singularidad de control, un tetrakis hexaedro-heptaedro, sostiene el pulso de la energía de orgón una fracción de segundo antes de que sea liberado en la caja con agua para crear un patrón de retraso del tiempo, de manera que los pulsos de los dos lados de las cajas oraccu estén desfasados el uno con el otro. Por lo cual cuando un conjunto de las cajas oraccu y sus Orgónomos están produciendo psicoquinesia orgónicamente, el otro conjunto está en descanso y viceversa. Los controles están hechos de cristales piezoeléctricos a los cuales se les debe mirar fijamente por lo menos una hora diaria mientras se parpadea a la proporción de dos parpadeos por segundo. Esto significa que dos personas deben parpadear desfasados la una con la otra por medio segundo a los cuatro cristales de control al mismo tiempo para que funcionen adecuadamente. El efecto de los cristales como controles es modificado adicionalmente al rotarlos.
Como máquina biotécnica, esta fase de diseño exhibe un orden relativamente bajo de eficacia de trabajo el cual será mejorado en diseños posteriores.


THE ENGINEERING OF META-ENERGY INTO MOTION - THE ORGONE MOTOR - BY MEANS OF SYMBOLS AS PHYSICAL SINGULARITIES
THE ORGONE COLLECTOR
THE ORGACOLL
THE AQUACISTA
THE ORGONE FOCUS
THE FOCONE
THE TETRAKISHEXAHEDRONHEPTAHEDRON
VIEW FROM THE LEFT
VIEW FROM THE RIGHT
THE ORGONOMIC CRYSTAL CONTROL
THEARCHY ANISOTROPIC ISOMETRIC - AXONOMETRIC PROJECTION OF A DIVINE INVARIANCE
THE ORGONOME:
THE MYTH OF THE MIND AFFECTING MATTER: CHRONOMETRY
THE RITUAL OF THE RITE OF PASSAGE GEOMETRY
THE EIDOS OF TEMPORALITY
THE REAL
BENEFICENCE
METATIME 8
ZEIT 7
HYPARXIS 6
ETERNITY'S 5
TIME 4
DURANCE 3
SUCCESSION 2
INTERVAL 1
INSTANT 0
THE HYLE OF TEMPORALITY
THE ABSTRACT
BOREDOM
THE EIDOS OF SPATIALITY
THE REAL
RECEPTIVITY
8 METASPACE
7 RAUM
6 VOID
5 VOSOLID
4 SOLVOID
3 SOLID
2 PLANE
1 LINE
0 POINT
THE HYLE OF SPATIALITY
THE ABSTRACT
CARING
THE LEFT ELEVATION OF THE MOTOR
THE ORACCU CELL LONGITUDINAL SECTION
THE RIGHT ELEVATION OF THE MOTOR
THE ORACCU CELL LATERAL SECTION
HOMAGE TO: WILHELM REICH, EDWIN A. ABBOTT, CLAUDE BRAGDON, ROBERT HARE, C.H. HINTON, P.D. OUSPENSKY, ROBERT PAVLITA, PYTHAGORAS, NIKOLAI KOZYREV, ALFRED JARRY AND M.C. ESCHER.

Capítulo Tres

La Espisitud Dimensional del Universo

Destino y Libre Albedrío

Un entendimiento completo de la dimensionalidad debe tener el mismo impacto total en el mundo contemporáneo como la noción de destino tuvo en el mundo clásico. De hecho, propongo que cuando sea completamente entendida y apreciada, la dimensionalidad será vista como un renacimiento de la idea antigua de destino (*fata* en latín y *moirai* en griego). Un *fatum* o *moira* era una declaración profética de un oráculo sobre aquello que está destinado o decretado a pasar en el tiempo.

Antropomorfizado y dividido en tres funciones, el destino se volvió para los antiguos las Tres Parcas, las hijas del Caos y la Noche, las hermanas de Nemesis y Eris: Cloto la hilandera, quien hila el hilo de la vida; Lachesis, la alineadora de la suerte, quien determina la longitud del hilo de la vida; y Atropos, la inflexible, quien corta el hilo de la vida. Destino, Suerte, Porción y Predestinación –primos de las parcas- introducen peligro, probabilidad ciega, la distribución del bien y el mal, y lo catastrófico en la noción de destino.

Desde una perspectiva del siglo XIX, el destino fue creído como un concepto pre-filosófico derivado de la mitología, y la mitología en el siglo XIX fue definida como creencias tradicionales basadas en nociones infundadas. Eventualmente el término destino vino a sugerir inevitabilidad e inmutabilidad en un sentido estricto, sin implicación clara de si el resultado sería bueno o malo. Como en los tiempos homéricos, la mayoría de la gente hoy cree en ambos destino y libre albedrío. Aunque tal posición puede mantenerse intelectualmente, los dos conceptos son contradictorios desde el punto de vista de la lógica modal.

El encuentro entre destino y libre albedrío es mucho más rico de lo que los filósofos analíticos, quienes lo reducen simplemente al conflicto entre determinismo versus indeterminismo, nos lo harían creer. El libre albedrío no puede ser simplemente definido como un tipo de elemento indeterminado dentro de la personalidad humana. El libre albedrío de hecho significa que uno es libre de hacer su voluntad. La naturaleza volitiva de un individuo (la cual puede ser fortalecida o debilitada eligiendo o no eligiendo) es una entidad mental completa, como la imaginación o el intelecto. La voluntad en sí misma está condicionada por las razones, emociones e ideas que forman su matriz motivacional y que establecen algunas circunstancias para actos volitivos individuales. Creo que este proceso

condicionante de la naturaleza volitiva es el canal hacia el destino en sí. La experiencia de libertad o voluntad, o ser y sentir que somos libres de hacer nuestra voluntad aunque nuestra naturaleza volitiva recibe una historia de determinantes, da ocasión a nuestra creencia en la preciosidad del libre albedrío. Esta convicción surge de nuestra percepción de interacción ontológica de la uniformidad, universalidad e invariabilidad de la causalidad con la historia y los hechos históricos, los cuales están sujetos solamente a un limitado grado de previsibilidad.

Dimensionalidad

Dimensión hace mucho ha sido definida formalmente en matemáticas como la medida, dentro de un sistema de coordenadas, de las extensiones espaciales de los aspectos cuantitativos de una entidad. El sistema cartesiano de coordenadas desarrollado en el siglo XVII hizo exactamente eso. A principios de 1900, Einstein y Minkovskij expandieron el sistema cartesiano de tres dimensiones espaciales para incluir el tiempo como una dimensión distinta, aunque sólo seguían ocupados con las modalidades cuantitativas del tiempo. El término dimensionalidad también es usado para referirse al descubrimiento de cualquier tipo de patrón dentro de un conjunto de elementos o entidades. Debido a que estas definiciones son de uso común no pueden ser negadas. No obstante, yo me opongo a los matemáticos o físicos que simplemente asumen en la existencia cualesquiera dimensiones juzgadas necesarias para sostener una teoría vigente y entonces llaman al proceso legítimo porque no están "absolutizando" las dimensiones que crean. Y disiento de la posición de que cualquier tentativa de verdaderamente ampliar la definición de dimensión fallaría en producir conocimiento real.

Un sistema dimensional adecuado debe dirigir la invariabilidad en la naturaleza cuantitativa y cualitativamente. Tal sistema debe ser un esfuerzo transdisciplinario que tome en cuenta la naturaleza del universo en sus aspectos físico y metafísico y que reconozca los límites de la imaginación humana. A pesar de que todos los intentos por descubrir el verdadero sistema dimensional del universo presuponen una conclusión absoluta, el esfuerzo siempre está condicionado por el estado incompleto de la percepción o revelación humana, y las conclusiones son necesariamente relativas. Sin embargo el sistema dimensional no debe ser abandonado, porque al igual que el antiguo concepto de destino (el cual creo que la dimensionalidad reemplaza), la dimensionalidad es literalmente el contexto esencial del universo y permite que el significado se manifieste en sí, ya sea que ese significado sea divino o natural.

La Construcción y Contexto de la Dimensionalidad

Sobre los últimos cinco siglos el concepto de dimensión ha sido dominado por el sólo espacio visual del Renacimiento, con su interés por organizar el universo desde una sola posición estática. Incluso el espacio Barroco, que introdujo movimiento dentro del sistema, no se libró en sí de la noción –inherente en el punto de perspectiva- que alguna parte del universo es inaccesible a la imaginación humana. Pero usando ideas pitagóricas de espacio acústico y el concepto de espacio fluido de muchas culturas no occidentales, es posible construir un sistema dimensional que podría satisfacer el criterio perfilado arriba. Interpretando espacio y tiempo a través del sonido o la música no presupone alguna superioridad innata de la música sobre las artes visuales. Música, tan seguramente como la pintura, puede ser considerada como un arte imitativa. La función popular de la música es imitar estados emocionales y evocarlos en el escucha. Pero a lo que me estoy refiriendo es a la estructura fundamentalmente abstracta de la música. La abstracción siempre ha sido asociada con la música y sólo recientemente con las artes visuales. Incluso la "cosa" del sonido en sí es de alguna manera menos material y más efímera que la materia de larga duración de las artes visuales. Además, ver el espacio desde una posición crea un falso sentido de control humano sobre el espacio, pero aprehendiendo el espacio a través del sonido (o resonancia en confinamiento) ofrece un mejor entendimiento del espacio por lo que es: la anónima, inhumana matriz de la extensión del universo, cargada de energía.

No obstante, hay una necesidad humana de experiencias completas y finitas que la música también realiza. Una progresión aritmética de frecuencias cuantitativas es ilimitada y totalmente inhumana. Sin embargo, mientras cada nota es escuchada, hay una clausura. Escuchar una octava de series comenzar, terminar y repetir a una frecuencia más alta o más baja literalmente une lo humano con lo inhumano. Notas y escalas proveen un análogo natural para la dimensionalidad. De acuerdo a Pitágoras y a neo-pitagóricos como Hans Kayser[*], la octava como un sistema organizativo preserva y promueve la integridad de lo humano y lo inhumano en un balance que previene el dominio de uno sobre el otro.

He usado la octava para desarrollar mi sistema dimensional, al cual llamo la *Octava de Espisitud Dimensional*:

[*] Hans Kayser (1891 – 1964) fue un pintor, filósofo y músico (estudió con Schönberg). Llevó a cabo un profundo estudio filosófico de los armónicos y escribió una serie de trabajos que exploraron intensamente los principios fundamentales de la armonía pitagórica. Aunque actualmente sólo hay un libro traducido (*Akroasis*), existe un proyecto para hacer disponible su obra, de momento, únicamente al idioma inglés.

La Octava de Temporalidad	La Octava de Espacialidad
0 – Instante	0 - Punto
1 – Intervalo	1 - Línea
2 – Sucesión	2 - Plano
3 – Duración	3 - Sólido
4 – Tiempo	4 - Solvacío
5 – Eternidad	5 - Vasólido
6 – Hyparxis	6 –Vacío
7 – Zeit	7 - Raum
8 – Metatiempo	8 –Metaespacio

Cada dimensión es descrita como un reino o dominio –nomenclatura territorial que evita una connotación estrictamente matemática. Los reinos están numerados del cero al ocho, permitiendo así una identificación del cero al ocho si el sistema fuera extendido indefinidamente. Cualitativamente, la dimensión cero contiene muerte absoluta y la dimensión ocho contiene vivacidad absoluta. Vida y muerte están distribuidas relativamente a través de las dimensiones uno a siete. Hay un sentido de vivacidad y riqueza ontológica incrementándose mientras uno se mueve hacia arriba en los reinos dimensionales, con lo inverso ocurriendo mientras uno se mueve hacia abajo en los reinos. El sistema corresponde a la *espisitud*[*] divina, o el engrosamiento o adelgazamiento ontológico del universo. La dimensión ocho representa el estado ontológico más grueso, la unidad del uno – el huevo cósmico. La dimensión cero representa lo múltiple –la escotilla cósmica. A través de los reinos siete a uno, el uno cae en lo múltiple –lo femenino exhalando- y a través del uno al siete lo múltiple se eleva hacia el uno- lo masculino inhalando.

Cada uno de los reinos dimensionales tiene dos modos: Espacialidad, la cual es femenina como un todo y Temporalidad, que es masculino como un todo. En la Octava de Temporalidad, los reinos dimensionales particulares numerados como par, reinos dimensionales femeninos son modos de posibilidad y los numerados impares, reinos dimensionales masculinos son modos de manifestación. En la Octava de Espacialidad los numerados pares, reinos dimensionales femeninos son modos de movimiento y los numerados impares, reinos dimensionales masculinos son modos de descanso. Las dos octavas interactúan de manera distinta en cada reino dimensional. Instante y Punto están totalmente desconectados, mientras que Metatiempo y Metaespacio están totalmente

[*] *Spissitude* (del latín *spissitudo*) o la referencia al grosor y densidad, es un término acuñado por Henry More (1614 – 1687), el cual fue un filósofo inglés de la escuela de Cambridge. Lo empleó para describir una cuarta dimensión espacial en la que creía que se extendía el reino espiritual. El término usado por More se refiere a la medida de la longitud de un objeto en la cuarta dimensión, de forma análoga a la extensión en las otras tres dimensiones físicas.

conectados. Los reinos dimensionales cero al cuatro representan el reino físico del universo, y del cinco a ocho el reino metafísico. Un salto ontológico principal ocurre entre el cuarto y el quinto reino dimensionales. Cada reino dimensional tiene sus residentes naturales y dos medios de egreso, uno a un reino más alto y otro a uno más bajo. Los saltos ontológicos entre dimensiones suceden a través de portales dimensionales, o singularidades.

El sistema dimensional entero representa la santidad del universo. Por lo tanto, el *hyle*, o materia informe de la dimensión cero, y el *eidos*, o espíritu formado de la dimensión ocho, son de hecho ontológicamente equivalentes aunque se encuentren dimensionalmente tan lejos como sea posible. La noción de que el universo contiene un reino profano y un reino sagrado opuesto es una ilusión nacida de la gran dificultad de los seres humanos en conectar la singularidad entre reinos dimensionales cuatro y cinco.

El Nuevo Modelo de Conciencia Humana

Modelos de conciencia siempre han existido y la utilidad y relevancia del modelo actual (actual en el sentido de que es totalmente entendido y nombrado) está basada en el éxito del método científico de 300 años de edad. Este modelo está por terminar completamente. Su definición comenzó con las ideas de Descartes y fue completada por las teorías de Freud. Descartes[*] previó la conciencia de un ser inmiscible flotando libremente en el espacio del universo, con quien la única interacción posible es voyerismo ontológico. Él describió un agnosticismo metodológico en el cual la civilización es producto de las elecciones libres de finalmente individuos aislados quienes están descontextualizados y se encuentran a sí mismos con el imperativo de crear su propio significado. Freud, atendiendo el siempre presente aviso del oráculo de Delfos de "conócete a ti mismo", trajo este modelo voyerista de conciencia a una conclusión bizarra y paradójica. Basado en su estudio de los sueños y su concepto del subconsciente como motivación por debajo del ego, Freud propone que la totalidad de la conciencia humana está en guerra con su propia incognoscibilidad y falta de contexto. Entonces vino Carl Jung y el físico cuántico Werner Heisenberg, quienes descartaron este modelo, discutiendo que la conciencia puede y debe participar e interactuar con el universo.

El imperativo de que la conciencia debe interactuar con el universo presupone una holiarquía[*] natural; es decir, que uno está encajado en el otro. Ya sea la conciencia está

[*] Cfr. René Descartes, "Cuarta Parte" en *Discurso del Método*, ed. Porrúa, México D.F. 2001, p. 23-24

[*] Palabra compuesta que usa el prefijo griego *ὅλος* [holos]; todo, entero, total. Es la idea de que todas las propiedades de un sistema dado, (por ejemplo, el ser humano) no pueden ser determinadas o explicadas por las partes que las componen por sí solas. El sistema como un todo determina cómo se comportan las partes.

encajada en el universo, o el universo en la conciencia. Esto difiere del modelo voyerista de conciencia en que la naturaleza de la conciencia humana y la naturaleza del universo son consideradas ambas ontológicamente equivalentes e igualmente incognoscibles.

Mi posición es que el universo es siempre ontológicamente más rico o internamente más complejo que la conciencia, la cual es un aspecto particular del universo. Muchas filosofías o religiones asumen que la conciencia, incluso como los humanos la experimentan, es el aspecto más vivaz del universo, o incluso que es la misma naturaleza del universo. No obstante definir la vivacidad de esta manera es antropomorfizar sutilmente.

La vivacidad es lo que provee contexto a la existencia, y el contexto provee significado. Cualquier imagen de vivacidad que tiende a ser vista como un fin fácilmente alcanzable debilita la definición de vivacidad en sí. La experiencia de grados crecientes de vivacidad, aunque parte de todas las grandes tradiciones, está viciada si no admite que la vivacidad puede tomar formas que trascienden a la conciencia en sí. Por conciencia quiero decir no sólo el estado despierto del ego sino fenómenos "inconscientes" como sueños y los tradicionalmente definidos estados trascendentes de "híper-conciencia" como la experiencia mística y la revelación.

En los libros seis y siete de La República, Platón presenta sus tres más famosos símiles, el del sol, la línea dividida y la caverna, para poder demostrar el contexto de la conciencia humana[*]. En el símil del sol, él hace la distinción entre el mundo visible y el mundo inteligible. Yo llamaría a esto *la diferencia entre los reinos físico y metafísico*, o *entre reinos dimensionales cero a cuatro y cinco a ocho*. El símil de la línea dividida por la proporción divina expresa los cuatro estados ascendentes de la conciencia, cada uno de los cuales subsume el estado más bajo. En el reino de la opinión falible, la ilusión es seguida por la creencia. En el reino del conocimiento infalible, el razonamiento conduce a la inteligencia. Los modelos de Platón para estados de la mente corresponden con la progresión dentro de los reinos dimensionales dos hasta el cinco.

La ilusión es característica del segundo reino, la creencia del tercero, el razonamiento del cuarto y la inteligencia del quinto.

En su símil de la caverna, Platón describe los residentes naturales de estos estados de la mente. En la caverna, los prisioneros atados ven sólo sombras. Las sombras son los auténticos residentes de la segunda dimensión. La segunda dimensión es un límite de la percepción física humana. La primera dimensión de Intervalo-Línea y la dimensión cero de

---

Y se compone también por el sustantivo ἀρχός [archós]; dirigente, soberano o gobierno. La palabra holiarquía sugiere entonces en este contexto que deben considerarse a la conciencia humana y al universo como un conjunto, no como partes separadas, de manera que son el conjunto entero y sus múltiples interacciones los que se consideran como predominantes para entender su dirección o gobierno.

[*] Cfr. Platón, "La República o de lo justo" en *Diálogos*, ed. Porrúa, México D.F. 1979, p.549-551 y p.563-564

Instante-Punto sólo pueden ser conocidas por imaginación conceptual. Una vez que un prisionero ha sido liberado, él ve los modelos en movimiento que produjeron las sombras y cree que ahora ya conoce la realidad. Esto es análogo a creer que el mundo es tridimensional. Cuando un prisionero deja la cueva por el aire libre de arriba, repentinamente ya no es un prisionero, sino un adepto potencial o rey filósofo. Pero debido a que la luz directa es tan cegadora, él debe voltear por un rato y entonces ve sólo luz reflejada que distorsiona la verdadera naturaleza de las formas. Este estado es análogo a la cuarta dimensión que existe en el reino físico, pero apunta hacia, y potencialmente permite el acceso, al reino metafísico. Finalmente, los ojos del recién iniciado filósofo rey se ajustan y él puede mirar fijamente hacia la luz. El salto ha sido hecho al quinto reino dimensional a través de la singularidad estructurada del Símbolo-Mito. Yo mantengo que el quinto reino dimensional es el límite de la revelación humana. Las dimensiones más altas, la sexta, la séptima y la octava, sólo pueden ser conocidas por la imaginación conceptual.

Platón da un indicio de algo más en el Timeo cuando él se refiere al demiurgo, la deidad subordinada que labra el mundo sensible a la luz de las formas eternas. Él apunta hacia el hecho de que la conciencia humana tiene un verdadero contexto sólo cuando admite que algo existe más allá de la forma de conciencia que cualquier individuo pueda obtener[*].

La participación en lo que está más allá de los límites de la conciencia humana es la experiencia mística. Trascender la experiencia mística sería entrar al sexto reino dimensional, lo cual creo es imposible para un ego individual porque entrar completamente al quinto reino dimensional significa la muerte del cuerpo físico y del ego consciente.

Ya que es posible regresar de la experiencia mística y su cognado la experiencia cercana a la muerte, se ha conjeturado a través de la historia que podría haber un camino para ir más allá de la muerte o de la experiencia mística, lo cual necesariamente trascendería el ego individual. El camino ha sido llamado por muchos nombres en distintos tiempos en la historia y ha sido frecuentemente considerado una variante en la idea de utopía. (Aunque en uso común la palabra utopía ha adquirido un significado limitado e impreciso.)

Fue durante el primer siglo después de Cristo que el sendero hacia estados más altos fue mejor articulado. Los gnósticos (una de las tres principales ramas del Cristianismo primitivo) fueron los primeros en ver la formación de un conventículo como una manera de trascendencia colectiva. Aunque en el siglo XVI y XVII un *conventículo* vino a connotar reuniones no autorizadas o ilícitas de disidentes Protestantes, originalmente significó el desarrollo de un estado colectivo armonioso para el propósito de remover al colectivo del *tibil* (la maldad de las circunstancias históricas naturales), mental y físicamente. Un vestigio del concepto gnóstico de conventículo está presente en enseñanzas cristianas como el rapto,

[*] Cfr. Platón, "Timeo" en *Diálogos*, ed. Porrúa, México D.F. 1979, p.702-704

la asunción corporal de la bendita Virgen María al cielo, la resurrección de Cristo, alteraciones milagrosas de las leyes de la naturaleza y la unión del cuerpo y el alma en el Juicio Final.

Un conventículo completo tiene varios aspectos. Debe tener un componente mental al igual que uno físico y debe ser del más largo alcance posible dadas las circunstancias. El Arca de Noé es la leyenda arquetípica del conventículo. Lo que se hizo fue lo mejor que se pudo haber hecho al tiempo de la comprensión completa de que *algo* sería dejado atrás en la búsqueda de mayor vivacidad. Los gnósticos aceptaron la visión cíclica de la historia como fue concebida en la era de Pericles, el cual mantenía que la civilización contiene puntos bajos y altos, y está caracterizada por la repetición eterna de formas históricas. No obstante, los gnósticos agregaron una idea a esa visión: que al cenit absoluto del punto álgido de uno de los ciclos de la civilización existe un sólo instante fuera del tiempo, un *kairos*, o momento crítico (una singularidad), cuando una porción de esa civilización, si está adecuadamente preparada, puede irse para siempre –totalmente fuera de la historia sin dejar rastro en el tiempo. Preparación adecuada significaba encontrar la colaboración apropiada para superar los límites de la creatividad humana a través de experiencia mística grupal, mientras se mantiene al mismo tiempo una conexión con la energía física de la Tierra.

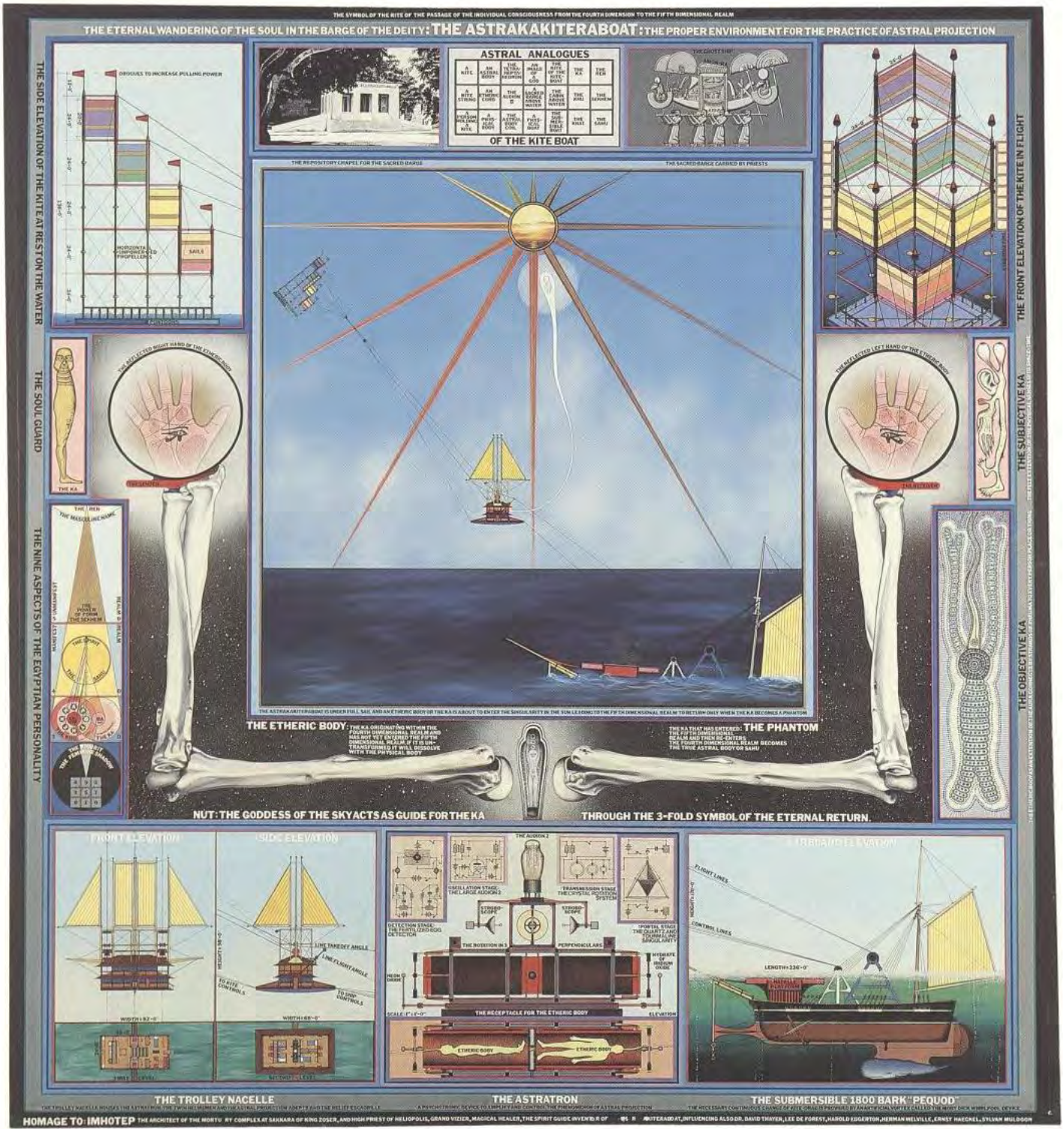
Creo que estamos yendo hacia un nuevo cenit de civilización. Esta vez, dado nuestro imperativo por explorar el espacio exterior y el micro espacio de las dinámicas cuánticas, existe la muy prometedora posibilidad de que el alcance de un conventículo futuro podría ser el universo físico entero y todos sus residentes.

EL ASTRAKACOMETABOTE
1983
Óleo, acrílico, tinta y rotulación sobre el lienzo
69½ X 75½ in.
176.5 X 192 cm
Colección Primer Banco Nacional de Chicago

Tema: El Cometa-Bote y Proyección Astral

Evocación Simbólica: La Nave como el Símbolo del Vagabundeo Eterno

Comentarios: Proyección astral, o la expedición del ka, fue el motivo principal en el Egipto clásico; fue considerado el enlace natural entre la vida y la muerte. La proyección astral afectaba las vidas diarias de los egipcios a través del ritual religioso, las artes y la arquitectura. El sol era visto como la fuente de la vida y era el origen y el destino final del alma. La nave era el símbolo del deambular del alma después de la muerte.
El bote-cometa es un intento de practicar el arte de la invención con una sensibilidad acorde a la de los antiguos egipcios. Lo que traté de hacer es colocarme a mí mismo en la mente de Imhotep, el arquitecto de la pirámide del Rey Zoser de la Tercera Dinastía. Imhotep fue el primer arquitecto célebre en la historia occidental, también destacado por su rara combinación de poderes como organizador, estadista y maestro de todas las artes y oficios. Él fue llamado Gran Visir; Juez Jefe; Supervisor de los archivos del rey; Portador del sello real; Jefe de todos los trabajos del Rey; Supervisor de aquello que trae el cielo, crea la tierra y el Nilo; Supervisor de todo en esta tierra entera; El canciller del Rey y el bajo Egipto; Jefe bajo nobles hereditarios; y el Sumo Sacerdote Helioplitano. Dos milenios tras su muerte él fue elevado a la categoría de dios de la sanación. Me pregunto ¿si tal persona no hubiera muerto, qué estaría haciendo ahora?
Una pista llegó del siglo XIX, cuando, guiado por el descubrimiento de la Piedra Rosetta en 1789, el antiguo Egipto en sí fue redescubierto. El siglo XIX hizo básicamente dos descubrimientos: la invención de la electricidad y avances en tecnología de cometas que guiaron a las máquinas más-pesadas-que-el-aire del siglo XX. Hubiera sido natural para Imhotep el conectar estas dos ideas en el cometa-bote. Por medio de la electricidad él podría haber inducido el deambular del alma durante la vida (el cuerpo-ka) y simbolizado el proceso entero a través del cometa. El cometa es el ka, las sogas son el cordón astral y el bote es el cuerpo físico dominado pero aún deambulando sobre la tierra. Con esta invención, Imhotep podría haber adorado el sol directamente desde las afueras hacia el océano, conectado la vida con la muerte y haber tenido la libertad de nunca tener que quedarse en un solo lugar.


THE SYMBOL OF THE RITE OF THE PASSAGE OF THE INDIVIDUAL CONSCIOUSNESS FROM THE FOURTH DIMENSION TO THE FIFTH DIMENSIONAL REALM
THE ETERNAL WANDERING OF THE SOUL IN THE BARGE OF THE DEITY: THE ASTRAKAKITERABOAT: THE PROPER ENVIRONMENT FOR THE PRACTICE OF ASTRAL PROJECTION
THE SIDE ELEVATION OF THE KITE AT REST ON THE WATER
THE SOUL GUARD
THE NINE ASPECTS OF THE EGYPTIAN PERSONALITY
THE FRONT ELEVATION OF THE KITE IN FLIGHT
THE SUBJECTIVE KA
THE OBJECTIVE KA
ASTRAL ANALOGUES
OF THE KITE BOAT
THE REPOSITORY CHAPEL FOR THE SACRED BARGE
THE SACRED BARGE CARRIED BY PRIESTS
THE ETHERIC BODY: THE KA ORIGINATING WITHIN THE FOURTH DIMENSIONAL REALM AND HAS NOT YET ENTERED THE FIFTH DIMENSIONAL REALM. IF IT IS UN-TRANSFORMED IT WILL DISSOLVE WITH THE PHYSICAL BODY
THE PHANTOM
NUT: THE GODDESS OF THE SKY ACTS AS GUIDE FOR THE KA
THROUGH THE 3-FOLD SYMBOL OF THE ETERNAL RETURN.
THE TROLLEY NACELLE
THE ASTRATRON
THE SUBMERSIBLE 1800 BARK "PEQUOD"
HOMAGE TO IMHOTEP THE ARCHITECT OF THE MORTUARY COMPLEX AT SAKKARA OF KING ZOSER, AND HIGH PRIEST OF HELIOPOLIS, GRAND VIZIER, MAGICAL HEALER, THE SPIRIT GUIDE INVENTOR OF

Capítulo 4

Mi padre y el Hombre del fin del mundo

Cuando tenía como nueve o diez años mi padre decidió llevarme la ciudad de Nueva York. Este iba a ser mi primer viaje, así que mi madre decidió quedarse en casa para que mi padre, quien era un caminante rápido, pudiera presentarme sin retrasos sus guaridas favoritas. El viaje en tren fue relativamente monótono mientras pasábamos a través de Rhode Island y las partes rurales de Connecticut. En la ausencia de mi madre nos sentamos en silencio incómodo por un largo rato. Años más tarde tomaría este viaje muchas veces por mí mismo en el mismo vacío, mientras pasaba a través de estas mismas áreas, con la excepción de una vez cuando el tren llegó a un alto abrupto en la mitad de densos bosques. Uno no podía ver más que veinte pies fuera en cada lado del coche. Habíamos estado esperando lo que pareció una hora cuando una gran berlina negra jaló al costado del tren. Aparentemente había salido justo entre los árboles y a través de la maleza para llegar ahí. El juez de instrucción local abrió la puerta de su carro y surgió con un megáfono en su boca para anunciar que la razón del retraso era que algún tipo había cometido suicidio acostándose a través de las vías, y que si queríamos irnos rápido alguna gente lo tendría que ayudar a buscar por las partes del cuerpo esparcidas en los bosques y bajo las ruedas, porque el tren no se iba a desplazar una pulgada hasta que él tuviera "todo". Al principio yo y otros pasajeros estábamos atontados, pero pronto el horror comenzó a quitarse y el silencio se cortó mientras la gente comenzaba a mirar sus relojes, parándose y moviéndose afuera. Escuché por casualidad comentarios como, "Que maldita inconsideración de su parte al usar las vías del tren. Debió dispararse a sí mismo o saltar de un puente como la mayoría de la gente." Mientras estaba por pararme escuché a una mujer afuera exclamar con obvio encanto, "Oh ¡wow! Encontré la cabeza." Me volví a hundir en mi asiento con un suspiro de alivio sabiendo que pronto estaríamos en camino. Pero esta memoria particular aún estaba en mi futuro.

Por ahora habíamos cruzado el borde de Connecticut y estábamos bien dentro del Estado de Nueva York. El humor de mi padre había empezado a animarse. Su sarga uniforme de banquero azul marino de tres piezas empezó a arrugarse y su corbata estaba a medio mástil. Un entusiasmo que nunca había visto le sobrevino. Habló de extraños poderes psíquicos en nuestra familia, cosas de las que nunca había escuchado, y mi curiosidad fue provocada.

Cuando alcanzamos las afueras del Bronx mi padre reveló el itinerario del día. Primero, llegaríamos a la Estación Gran Central a medio día a comer. (En aquellos días post-Segunda Guerra Mundial los trenes de Boston aún se paraban en la Gran Central.) Luego nos dirigiríamos a través de la Calle 42 hacia Times Square. Él siempre iba primero a

Times Square. Para él era el corazón de Nueva York, el epicentro de su energía. Mi madre siempre odió esta parte de su ritual de Nueva York e invariablemente agarraba un taxi en la estación y se dirigía a su hotel. Desde ahí sería regresarse a la 42 y de nuevo hacia el lado Este. Nos iríamos a la izquierda sobre la Quinta Avenida, al norte hasta que alcanzáramos la Catedral de San Patricio, iríamos a visitar –sólo para que me pudiera mostrar cómo era- regresar diagonalmente cruzando la calle, entrar a la alameda del Centro Rockefeller, y hacer una parada rápida en el plaza para ver si había algún patinador. En viajes futuros a veces nos pasábamos horas viendo los patinadores.) Entonces sería derecho hacia la Calle 50 y abajo detrás del edificio RCA hacia su verdadera meta, el Salón de Música Radio City. Su interés en el salón musical no era por la arquitectura. Hoy nos volvemos gradualmente más nostálgicos acerca de su período de perfección *Art Deco* y su monumentalidad *Beaux-Arts*, pero durante los tardíos cuarentas el salón musical representó una cosa para mi padre: su laboratorio de parapsicología personal.

Mientras el tren retumbaba pasando el cementerio Woodlawn, a través del Bronx del sur, y cruzando el Río Harlem, podría ver Oz colocada fuera ante mí. Alentado por mi padre, mi entusiasmo se hizo tan grande que difícilmente lo estaba escuchando mientras explicaba que cuando llegáramos al salón musical, iríamos directamente al vestíbulo a sincronizar nuestros relojes. Entonces, cuando la película estaba encendida, entraría al gran auditorio por mí mismo, seleccionaría un asiento al azar y me sentaría. Aunque no atestiguaría los sorprendentes resultados de su experimento esta primera vez por razones que se volverían obvias, en futuros viajes después de quince minutos mi padre "escanearía" la audiencia desde el balcón, sintiendo mi posición en el gran mar oscuro de gente viendo la pantalla parpadeante. Él me encontraría invariablemente lo cual encontraba extraño. Era como vivir en un anuncio Rosacruciano.

En la Calle 125 yo vi "las largas filas rojas de casas de vecindad" justo antes de que "caváramos por debajo del brillo y fanfarronada de Park Avenue y entonces, la Estación Gran Central – las encrucijadas de un millón de vidas privadas en las cuales se ponen en escena miles de dramas diariamente." De hecho estaba viviendo el papel principal en uno de mis programas de radio favoritos. Finalmente llegamos, y mi padre, cargando nuestras maletas, se apresuró a la confluencia de Gran Central conmigo rastreándolo detrás. El primer vislumbre que tuve del vasto espacio del interior de la estación fue una visión de grandeza pura. Pero incluso entonces estaba siendo invadido por enormes visualizaciones publicitarias tridimensionales. A mi padre y a mí nos gustaban estas señales. ¿Pero qué sabíamos? Y además, el Arte Pop todavía estaba a veinte años en el futuro. Estaba contento de escuchar que tenía hambre. En un destello estábamos sentados en el Bar Ostra sobre la muchedumbre más abajo. Las ostras crudas eran la comida favorita de mi padre. Las comía directamente en los límites estacionales y a veces fuera de temporada; eventualmente él murió como resultado. Mientras miraba mi plato de ostras, pensé en el tiempo que me había

llevado por mi primera langosta en Gloucester, Massachusetts, y terminé en el hospital con una fuerte reacción alérgica. Pero las ostras bajaron fácilmente y mi padre parecía tan feliz entonces. Nuestro programa estaba apresurado, así que en unos cuantos minutos estábamos afuera en la calle llena de sol de un día fresco en Octubre, las bolsas guardadas con seguridad en un armario de la estación. Mi primera vista de Nueva York era un rápido vistazo hacia arriba a la derecha. Fuera de la esquina de mi ojo capturé un espectáculo que pensé como una escena de cierto destino fatal: un taxi completamente cargado inclinándose fuera de control en un puente construido justo al lado de un edificio. Y aún así no escuché choque alguno. De cualquier manera, debió haber sido una combinación de agitación de mi primer día en la ciudad de Nueva York y mi "visión de muerte segura" que liberó las ostras de mi posesión. Mi padre me recordó qué tan bien siempre me he sentido después, añadiendo que debió haber sido el viaje en el tren. Yo dije, "¡No! ¡Fue el carro Papá!" Él entonces me explicaba cuidadosamente que lo que había visto era simplemente el sur de Park Avenue penetrando la Estación Gran Central para continuar del otro lado como Park Avenue. Difícilmente podía creer lo que estaba escuchando. Venimos de Belmont, Massachusetts, donde los caminos mantienen a los edificios separados; no iban a través de ellos. Comencé a fantasear sobre carros y camiones rompiendo a través de nuestro cuarto cuando se iban los huéspedes.

Lo más salvaje que Belmont llegó a conseguir ni siquiera estaba encarnado en uno de sus residentes sino en un jardinero ambulante, quien hacía las rondas del vecindario cada verano. Cuando él venía a recortar nuestros arbustos él me diría acerca de su hijo habiendo sido llevado por un Ovni. (Hoy él sería clasificado como un típico contactado.) Poco impresionó a la gente de Belmont, quienes lo consideraban suficientemente inofensivo y un buen trabajador, pero un orate. Esto posiblemente incrementó mi interés en él. La reacción de mis padres a sus historias era el escepticismo convencional de nuestros vecinos: la mía, por supuesto, era fascinación. Así que cuando vi *El día que la tierra permaneció inmóvil* de Robert Wise en 1953, había sido cebado. Sentí como si la película había sido hecha para mí personalmente; estaba traspasado por las fuerzas internas y externas del platillo volador de Klaatu. Años más tarde, en la escuela de arquitectura, aprendería que Frank Lloyd Wright había trabajado en los sets de la película de Wise. El jardinero regresaba cada año hasta que un año a principios de los sesentas cuando no apareció y nunca se ha escuchado de él de nuevo.

Dándose cuenta de que mi interés en arquitectura había despertado, mi padre nos extrajo hacia el edificio Chrysler. Estaba verdaderamente impresionado por su aguja de fuente congelada y sus aladas gárgolas tapacubos. Pero cuando dije que también me gustaban las entradas porque me recordaban ataúdes parados al final, se volvió visiblemente molesto. Repentinamente dijo, "Deja de papar moscas y mantén tu cabeza abajo. ¿Quieres que la gente piense que somos de fuera?" Estaba sorprendido por su actitud. Éramos "de fuera," y

aunque mi padre había visitado aquí muchas veces, esta era *mi* primera vez, y sólo había sido una hora. Un cambio peculiar estaba llegando sobre él. Para mí la ciudad parecía salvajemente acelerada en comparación con mi ciudad natal. Había carros por doquier, los cláxones pitaban incesantemente, multitudes de gente se apresuraban las unas a las otras indiferentemente, algunos con miradas en blanco, otros con determinación en sus ojos. Mi padre estaba entrando en el espíritu de este mundo y me estaba dejando como un observador.

Mientras nos dirigíamos al oeste en la calle 42 él prometió llevarme a un restaurante de autoservicio mañana cuando me sintiera mejor. Esto nos trajo un poco más cerca de nuevo mientras continuábamos. Ahora, para un niño, incluso en los tardíos cuarentas, "el restaurante de autoservicio" o el "Claxon y Hardart" era una leyenda. En los suburbios había droguerías en las esquinas, y en la costa Este de donde yo era estaba Howard Johnson's. Cualquier cosa más allá de eso era inimaginable. Las franquicias de comida rápida que ahora cubren la tierra junto con centros comerciales estaban a años luz en el futuro. Ser llevado entonces al restaurante de autoservicio era como una expedición a la Atlántida. La idea de caminar hacia un muro compuesto de pequeñas cajas de vidrio todas conteniendo piezas de comida preparada como una empanada, obteniendo dicha empanada simplemente insertando una moneda en la ranura, y entonces observar una nueva empanada misteriosamente reemplazando aquella recibida estaba para mí al menos en la frontera de la ciencia ficción, si no una experiencia religiosa.

Pasamos un espacio abierto sobre la izquierda, y pregunté por qué ese lote de estacionamiento en una sección de la ciudad obviamente ocupada había crecido demasiado. Mi padre respondió que era el parque Bryant, dedicado a la memoria de William Cullen Bryant, uno de los poetas más famosos de América, quien había escrito "Thanatopsis", una meditación sobre la muerte. Se estaba volviendo muy, muy molesto conmigo.

No me di cuenta de la profundidad de su molestia hasta años después, tras muchas charlas con mi madre sobre él, numerosas visitas a Nueva York, y llegar a vivir en la ciudad por un año a principios de los sesentas. Ese año yo trabajé para el arquitecto Frederick Kiesler y en la noche me quedaba despierto escuchando la estación WOR, en la cual escuchaba "Long John" Nebel entrevistando inventores y contactados Ovni y Jean Shepherd (el humorista americano que salió a la superficie M.A.W.A, o mucho antes que Woody Allen) discutiendo nimiedades culturales al viento como el bien conocido fenómeno de la "indiferencia dinámica" de líderes corporativos, una técnica inductora de stress apuntada a sus subordinados que era entonces considerada una nueva arma para control de la masa social y aún tenía que ser declarada ilegal.

Parece que mi padre vio la ciudad de Nueva York como Utopía. Esto va mucho más allá de simplemente gustar o incluso amar la ciudad. Su convicción no estaba basada en una

creencia o acto de fe particular, sino en una experiencia de trascendencia. Esto le sucedió el día de San Valentín al final de la Segunda Guerra Mundial. Para cuando E.U. había entrado en la batalla, él tenía seis meses más allá de la edad de reclutamiento. Él quería enlistarse pero mi madre le suplicó que no lo hiciera. Obedeció sus deseos pero nunca la perdonó. Mientras esto sucedió, él estaba en un viaje de rutina a Nueva York justo en el momento cuando las noticias del fin de la guerra golpearon la ciudad. Estaba caminando solo cerca de Times Square en su camino hacia su cita cuando inesperadamente fue forzado en el frenesí de una muchedumbre que se reunía cerca de converger en la siguiente etapa de la evolución. Para mi padre debió ser el catalizador psicológico de los años de patriotismo forzado, el cual había estado en montaje mientras corría alrededor en un casco de guardián de redada aérea en nuestro pequeño suburbio somnoliento, que le permitió unirse a la celebración espontánea. Él fue transportado al mero borde de una epifanía. Mi madre me confió después que cuando llegó a casa había cambiado en alguna manera que ella no podía comprender completamente. Para él ningún aspecto de la ciudad de Nueva York era ahora demasiado trivial para la adoración.; lo bueno, lo malo, y lo indiferente todo alcanzó una igualdad democrática de aceptación total. Poco le importó vivir dentro de las barreras geográficas de la ciudad –donde estaba la ciudad, él también estaba, y donde él estaba, también estaba la ciudad.

Al igual que Julio César convenció a los habitantes de Galia que de hecho estaban viviendo en Roma, mi padre demostró por reducción al absurdo que nuestra casa en Belmont era parte de la ciudad de Nueva York. Para mí, sobre los años empecé a pensar que la roca física, suelo, edificios, y pensamientos de la isla Manhattan eran para él simbólicos de la tierra entera. Él incluso pudo haber razonado que si un agujero negro de las profundidades del espacio fuera a flotar sobre el sistema solar y casualmente tragara la tierra, el diáfano dinamismo de Manhattan sería demasiado para digerir; sería bruscamente escupido y resumiría la órbita de la anterior tierra mientras una nueva tierra se formaba de la misma sustancia de la isla remanente. Había algo más, creo, que ayudó a encender la excentricidad de mi padre cuando llegó a Nueva York. Parece que cuando mis padres se casaron un amigo les ofreció un cuarto de interés en un complejo de hotel llamado ciudad Tudor que estaba cerca del final del este de la calle 42. Mi madre estaba muy interesada al respecto, y era su dinero el que estaba en cuestión. Mi padre estaba completamente en contra, haciendo la tradicional reclamación de banquero que era imprudente invertir en una aventura de bienes raíces. En lugar de eso, tomó el dinero y lo hundió en lo que pensaba era una mejor especulación: una acción de utilidades que falló dentro de los meses después que la compraron y los dejó en una seria deuda durante años. Cuando las oficinas centrales de las Naciones Unidas se construyeron cerca de ciudad Tudor en los tardíos años cuarentas, él finalmente tuvo que admitir la superioridad de intuición de negocios de mi madre, un hecho que corroyó sus entrañas financieras por años.

Mi propia comprensión de la revelación de mi padre ha quedado como la de un observador en la periferia de la arena de acción. Incluso tuve una oportunidad de subir mi listón escatológico cuando mi generación creó inadvertidamente la "Nación Woodstock" en Bethel, Nueva York, en 1969. Los detalles de mi estancia en Woodstock son tan bizarros que mis compañeros asistentes declararon que yo no estaba jugando con toda la baraja, traduciendo en fútiles mis intentos que haya hecho para recibir un sentimiento de unidad. No me adentraré en toda la historia aquí porque mi sentido del decoro no me lo permite.

Además, no creo que nadie me creería. No obstante, lanzaré unos cuantos indicios que pueden ayudar a explicar porqué continúo separándome de cualquier actividad que obligue y guíe a los individuos a obedecer dentro de un patrón coherente de comportamiento colectivo. Para empezar estaban los amenazadores comentarios que Timothy Leary, quien se supone había estado en la cárcel por ese tiempo, hizo sobre mis pinturas una semana antes del festival. Entonces un camión conteniendo dieciocho de mis pinturas fue secuestrado y las pinturas fueron entregadas al festival sin mi conocimiento hasta que fue muy tarde. Y finalmente, casi fui la víctima de canibalismo involuntario sólo porque estaba parado directamente bajo un helicóptero cuando hizo una descarga de emergencia, en una horda de hambrientos y atrapados asiduos al festival, de cerca de media tonelada de sándwiches convenientemente untados con crema, queso y mermelada sobre suave pan conejito blanco, con mugrientas mellas de dedos.

La molestia de mi padre y mi aprehensión comenzaron a disminuir cuando llegamos cruzando la Sexta Avenida, y Broadway y el extremo más bajo de Times Square estaba a la vista. En aquellos días la Sexta Avenida aún estaba a un año de ser renombrada Avenida de las Américas. Papá nunca pudo averiguar por qué hicieron eso. Cuando pasó dijo que tenía tanto sentido como tumbar el Monumento a Washington porque su sombra podía ofender momentáneamente una persona ilegal tomando el sol. Tomando un vistazo hacia atrás al parque Bryant mientras íbamos hacia adelante, tuve una premonición de que algún día pagaría por mi pecado de frivolidad al llamarlo un lote de estacionamiento.

Mientras pasaron los años olvidé ese presagio hasta principios de los setentas, cuando conocí a alguien quien, como Jean Shepherd podría decir, "esta poseído de la voluntad para molestar." Él comenzó a molestarme desde el principio y ha continuado haciéndolo desde entonces. Como lo fui conociendo, averigüé que también estaba poseído por la idea de que era la reencarnación de William Cullen Bryant. Él afirmaba ser un descendiente directo de Bryant. (Por propio derecho él es un poeta excelente.) Cuando había alcanzado suficiente pérdida de cabello y madurez facial, llegó a parecerse extrañamente a la estatua de tamaño real en el parque Bryant. Siendo el primero en darse cuenta de esto, pensó de una manera de satisfacer sus directivas primaria y secundaria simultáneamente. Él iría al parque y esperaría hasta que no hubiera nadie para verlo desplazarse en un abrigo largo que parecía como aquel que usaba la estatua. Entonces él se acuñaría entre la espalda de la estatua y la

pared de recreo del nicho. A veces tras esperar horas hasta que estuviera lo suficientemente oscuro, comenzaría a recitar "Thanatopsis," casi inaudiblemente al principio. Una y otra vez recitaría, incrementando el volumen en cada repetición. Cuando sentía que una multitud lo bastante grande estaba cautivada, él salía entre llantos de asombro y anunciaba que él era William Cullen Bryant y que quería agradecerles a todos por venir a su parque. Después de eso él correría tan rápido como pudiera, radiando una risa sardónica, bajando los escalones, cruzando el césped, y saliendo hacia la Sexta Avenida, para no ser visto más. A principios de los ochentas la gente pensaba que era un artista *performance*, pero yo sabía que simplemente había descubierto una manera de molestar a la gente en público. Su último esfuerzo es una serie de instrumentos musicales de chatarra que había construido principalmente de puertas accionadas con red metálica amplificadas electrónicamente, con algunas chucherías agregadas para impacto visual. Cuando las toca el ruido es tan horrible que hace a un mirlitón sonar como un arpa pulsada por un ángel. Él solía tocar estas cosas en mi estudio hasta que era forzado a sacarlo, aunque es insensible a los insultos, ya sean dirigidos a su raza, credo, lugar de origen nacional, o sólo *ad hominem*. Creo que él es "la venganza de Bryant" a través de la memoria de mi padre.

Parados ahora en la esquina de la calle 42 y la Séptima Avenida, mi padre y yo nos dirigíamos al norte donde la gloria entera de Times Square era revelada. Primero observábamos los anillos de humo emanando de una boca perfectamente redondeada sobre una señal de cigarros Camel flotando justo arriba de la cacofonía de la calle infestada de vehículos debajo y entonces lentamente descendía mientras se disipaban en un olvido majestuoso. En el mismo lado de Broadway de Times Square un poco más abajo, como dos centinelas emparejados en atención haciendo guardia sobre la realidad en sí misma, estaban las grandes y chillonas imágenes de un hombre y una mujer anunciando ropas Bond. Por un mecanismo que nunca entendí realmente, la pareja se vestía y desvestía de abajo para arriba y de arriba para abajo. Todo pasaba desapercibido para el gentío de peatones aglomerándose debajo. Y no se desnudaban con la vergüenza tímida de coqueta sino con la cuestión de hecho y la ingenuidad militante de los desnudistas de 1930. Este cuadro vivo era de poco interés para mi padre como lo era para los otros adultos deambulando alrededor. Yo, de cualquier manera, quien estaba alcanzando cierta edad, observé el espectáculo con fascinación. Con nuestro regreso cada año a partir de entonces mi interés en las ropas Bond se incrementó. Pero un año los amantes estoicos que habían vivido siempre separados por la anchura de la señal se habían ido, removidos sin duda por los padres de la ciudad que consideraban al par demasiado lascivo para el área.

Para mi padre Times Square fue siempre el *sanctum sanctorum* de la utopía de Manhattan. Él visitaría regularmente Wall Street, Bleecker Street, Washington Square, Estación Penn, Gran Central, el Centro Rockefeller, Ciudad Radio, San Patricio, Quinta Avenida, Avenida Lexington, Central Park, y el "Met"; se quedaría en el Waldorf e iría a la puesta en escena

de Broadway en el Teatro Roxy; él leía el Times, el diario de Wall Street, Barron‘s; él amaba a Fred Allen, la familia Barrymore, George Arliss, y Alan Ladd, y odiaba a Bette Davis y Edward Everett Horton; él creía en el New Yorker, Robert Benchley, P.G. Wodehouse, Edward Bellamy, Joseph Conrad, Don Marquis, Dorothy Parker, William James, y Laurence Sterne; él afirmaba conocer personalmente a Oscar Levant; él comió en el cuarto de té ruso, el Carnegie Delicatessen, y Divan de Parisienne; y dijo que James Thurber había escrito una vez una historia sobre él ("Habiendo nacido en mediana edad"). No obstante, siempre regresaría a Times Square, sólo para respirar su aire de libertad. Era el terreno de encuentro, el altar, el recipiente de la verdadera voluntad colectiva de la ciudad de Nueva York –la esencia del *blasé*, la cual afecta a todos en la ciudad desde el mendigo al profesionista, sin importar la clase, estatus económico, nivel de educación o habilidades naturales. Frecuentemente me pregunto por qué alguien no ha creado un perfume llamado "Blasé." Podría ser hecho de pétalos selectos de la legendaria rosa negra gentilmente aplastados en una tintura de *absinthe*, dándole un oscuro, color verde iridiscente, y presentado en un negro frasco esférico de calcedonia, encabezado con una lágrima invertida de oro sólido y suspendido grácilmente en un pequeño cubo de alabastro. Sería un natural de Nueva York, "Eau de Blasé."

Alcanzándome y jalándome del brazo hacia arriba de mi posición de sentado en el bordillo, mi padre gritó, "¡Despierta!" justo mientras un taxi pasaba rápido por ahí. Había estado absorto observando un vendedor en la acera que parecía sacado de una caricatura del New Yorker. Él tenía un maletín abierto montado en un soporte tambaleante que exhibía tres artículos: mariquitas de cuerda, tortugas pintadas a mano nadando en un tazón de agua fétida, cada una con una miniatura del edificio Empire State en su espalda, y calientes corbatas rosas colgadas con tu elección de las cuatro escenas de playa de Coney Island. Incluso antes de que pudiera decir las palabras de lista de deseos vigente, el adulto "¡No!" estaba en el aire, junto a la referencia usual del legendario "árbol de dinero" y el notoriamente económico "agujero de rata," más la pregunta ominosa, "¿Quieres ir al hotel ahora?" Satisfecho de que había sofocado mi despilfarro por el momento, pasando una valla publicitaria él se volvió rápidamente gritando sobre el segundo gran año del éxito musical "Pacífico Sur" para reanudar estudiando la señal de Coca Cola montada alta en el aire al lado norte de Times Square donde se encontraban la Séptima Avenida y Broadway.

Habiendo desgastado con el tiempo muchos cambios tecnológicos de su mecanismo de exhibición, la señal de Coca había permanecido como el ícono de maná Americano al igual que el símbolo de Times Square mismo, y provee la mayor pista de la ciudad de Nueva York como Utopía. No es que sea así porque simplemente Manhattan sea técnicamente una isla (como Santo Tomás Moro describió Utopía en su famosa historia). Creo que lo que crea la unidad social de la indiferencia eufórica del *blasé* de Nueva York puede ser vista en la señal de la Coca. Tiene una sobrecarga sensorial. La señal original fue hecha de bulbos

de luz de alto voltaje que estaban encendidos o apagados, sin sutiles distinciones en medio. Dependía en el reconocimiento de patrones. Los bulbos de luz estaban lo suficientemente cerca para formar un análogo de un campo cuántico. Observando el aparente deambular de su red-complejo de imágenes recursivas, era lo suficientemente hipnotizante para satisfacer de por vida el corazón secreto de un analista de sistemas o un fanático de la contradanza. Demostraba el principio cosmológico de Ernst Mach, el cual es encontrado en la observación de que mientras todo en el universo rota en el espacio, el universo íntegro no muestra signos observables de rotación.

Los neoyorquinos creen que la entidad que es la ciudad puede absorber todo el cambio ya sea se origine desde dentro o desde fuera. Nueva York, a diferencia de la antigua Atenas o Roma o el moderno Paris, es impermeable a la historia. Ningún individuo, institución, o civilización podría conquistarla o subsumirla. Este es un elemento fundamental en el sistema de creencias de utopía. El mundo moderno está lleno de imitaciones del estilo de Nueva York y su patrón –desde edificios de oficina estirados tipo limosina y gabinete de archivos a los trabajos aún por entender del genio eléctrico Nikola Tesla (1856-1943), el Serbio-Croata que revolucionó el mundo al desarrollar –en la ciudad de Nueva York- motores polifase de corriente alterna.

Lo que hace a la ciudad diferente de las utopías americanas tradicionales e incluso de comunidades intencionales contemporáneas es la sobrecarga sensorial. Las comunidades *Shaker*, por ejemplo, fueron diametralmente opuestas a la ciudad de Nueva York. Por medio de privación sensorial casi absoluta y supresión de la sexualidad, los *Shakers* lograron mantener la unidad entre sus miembros permitiendo que floreciera el amor compasivo. En contraste, Nueva York ha producido una unidad mucho más conceptual pero no menos espiritual entre sus miembros siguiendo la cosmovisión de Pierre Teilhard de Chardin. El científico jesuita francés creía que la evolución en la "noosfera" (la esfera terrestre de conciencia humana) conduciría a una cultura mundial que, en el "punto omega", produciría una conciencia hiperpersonal que sería Dios. Él postuló una profusión de la vida andando a tientas, una ingenuidad increíblemente constructiva de la vida, y una completa indiferencia de la vida a aquello que no es futuro y total. Sus principios describen perfectamente para sus propósitos la vida en Times Square y, por implicación, en la ciudad entera. Teilhard de Chardin nació en Sarcenat, pero murió en la ciudad de Nueva York en Pascua en 1955 y está enterrado en los claustros. (También tenía un arcano sentido del humor: como joven estudiante de paleoantropología ayudó a crear la broma pesada del "Hombre de Piltdown".)

Mientras mi padre continuó con su vigilia hipnótica, mirando fijamente sobre la señal de Coca, mis ojos deambularon hacia la tienda cercana de recuerdos, la cual contenía un inventario completo de los artículos absolutamente necesarios para mantener mi existencia. Pasé rápidamente sobre una serie de relojes de Mickey Mouse porque ya tenía uno. Mi ojo

fue atrapado momentáneamente por los modelos de latón de edificios apoyados por termómetros, pero me moví hacia una serie de ceniceros de cerámica brillantemente coloreados con esculturas representando eventos principales en la historia de Nueva York. Vi en una sola mirada la apertura del puente de Brooklyn, la dedicación de la estatua de la Libertad, y las multitudes reuniéndose alrededor del Trylon y la Periesfera en la feria mundial de 1939. Lejos a un lado había unos cuantos ceniceros negros con zepelines grises, simplemente etiquetados, "Recuerdo de Lakehurst, Nueva Jersey."

En una grada superior, recostados entre "Platos de los Presidentes" y rompe cabezas chinos, había un pequeño surtido de cuchillos de cacería presentando una grande, reluciente navaja de bolsillo con mango de hueso que parecía tener al menos doscientas funciones. Retirando mis ojos de eso por un momento intercambié un vistazo que trascendía la relación normal de predador-presa con el propietario de la tienda, quien había acabado de aparecer en la entrada abierta. Un gran gato persa durmiendo junto al vidrio angular de la ventana frontal, aparentemente acostumbrado al ruido de la calle y de la tienda, despertó con un breve espasmo de actividad mientras el altavoz daba un chillido perforante, y el ubicuo Vaughn Monroe fue intercambiado por al aún más ubicuo Kate Smith –la luna con la cual Vaughn tenía una carrera finalmente fue atrapada por la vista de Kate, justo mientras llegó sobre la montaña. El cambio de posición del gato reveló un número de espejos de vanidad decorados de tal manera que en uno de ellos podía ver la señal de la Coca que mi padre aún estaba observando, solo que ahora estaba miniaturizada y sus permutaciones revertidas.

Una permutación más interesante de la señal ocurrió el 14 de Agosto, 1972 –mi cumpleaños. Estaba trabajando en mi estudio en la calle Bromfield en Boston cuando escuché un estrepitoso y continuo tocar en mi puerta. Dos hombres estaban parados en la entrada. Uno era alto y gordo con el cabello alisado hacia atrás. Él traía puesto una playera verde con tirantes rojos que agarraban sus pantalones morados cuyos pliegues cubrían flojamente sobre evidentes zapatos de cuero con polainas. El clásico gran cigarro negro sobresalía de la esquina de su boca. Su acompañante, la mitad de su tamaño, tenía un atuendo más modesto. El gran sombrero de paja que cubría la mayoría de su cara era la laminilla perfecta para sus sandalias y traje azul poliéster de tiempo libre. Antes de que pudiera incluso dejar salir un dócil "¿Sí?, ¿Qué sucede?" el alto me dio un par de boletos en la forma de un pescado autorizándome a atender el día de apertura (Pascua 1973) de "Tierra Santa, E.U.-Mobile, Alabama." Mientras aceptaba los boletos, ellos entonaron a todo pulmón, en estilo coro sureño, "¡Jesús nos ha mandado a traerte!" Ahora, habiendo sido criado como un católico romano conservador, no estaba preparado para el ángel Gabriel en la forma de dos tipos haciendo una imitación combinada de Abbott y Costello y Mutt y Jeff.

Echando un soplo de humo en mi cara, el grande avanzó, empujándome al lado, y entró en mi cuarto. Se dio la vuelta y se presentó como un ministro bautista muy preocupado. "Y,

por supuesto, me gustaría que conocieras a mi arquitecto personal, Dewey," él agregó, haciendo un gesto hacia el tipo pequeño. El arquitecto, habiendo descubierto de alguna manera mi programación genética religiosa, dijo que aunque era presbiteriano había algo de sangre católica en su familia, lo cual le dio fuertes inclinaciones "en esa dirección". Mientras el arquitecto estaba explicando por qué habían venido a verme y que tenían mucha prisa, sólo deteniéndose en su camino a Jerusalén, el ministro andaba por el corredor. Tras un minuto él regreso con el maletín. Ellos habían escuchado (nunca descubrí cómo) de mi instalación reciente en el Instituto de Arte Contemporáneo de Boston. La instalación era una gran escultura ambiental llamada Nueva Jerusalén. Seguí el texto del libro de la Revelación como si estuviera leyendo especificaciones arquitectónicas. El resultado era una imagen de la utópica ciudad celestial contenida dentro de un cubo de seis pies.

Los dos me la querían comprar, querían mandarla a Mobile e instalarla en el sitio donde estaban en el proceso de construir un parque recreativo basado en la biblia (A.J.T., o Antes de Jim y Tammy). Iba a ser, dijeron excitadamente, una vista anticipada de las cosas por venir. De hecho, pronto revelaron que habían planeado tener la escultura reproducida como un cubo de cien pies. El ministro, tomando una larga calada a su cigarro, repentinamente tuvo una inspiración. "Dime," gritó. "¿piensas poder averiguar alguna manera de de hecho levitar el 'Cielo,' oh, como unos veinte o treinta pies del suelo?" ¿Sabes cómo es cuando alguien te pregunta una pregunta muy provocativa, entregada tan rápido que no tienes el tiempo de encuadrar una respuesta convincente, dices la primer cosa que se te viene a la mente, usualmente alguna futilidad monosilábica? "Seguro," dije. Flexionándose más cerca a mi cara, el ministro agregó, "¿También se te podría ocurrir algún mecanismo para partir nuestro 'Mar Rojo'… cada tres horas?" Respondiendo más rápido incluso esta vez, produje dos palabras: "Sin problema." Entonces el arquitecto, consultando estrepitosamente con su amigo dijo: "Él ha sido honesto con nosotros, así que seamos honestos con él." "Paul –es Paul, ¿o no?" el ministro continuó, sin molestarse a esperar. "Puede que solo seamos una pizca prematuros sobre nuestra fecha de apertura. Lo que realmente tenemos es como 500,000 acres de tierra arada de costa en Mobile y una estatua de Jesús de acrílico de quince pies de alto tirada al lado del sitio, y francamente estamos perplejos sobre cómo planear la maldita cosa." El arquitecto preguntó si yo alguna vez había hecho un diseño urbano. "No últimamente," contesté, "pero es mi pasatiempo."

Repentinamente dejaron de hablarme y comenzaron a mirar alrededor de mi estudio. Sucedió que estaba comenzando un tríptico ilustrando la *Divina Comedia* de Dante. En la superficie de uno de los lienzos estaban las palabras "primum mobile." Viendo que murmuraban, "Es una señal-definitivamente una señal." Pensando rápido para no perder su interés, interpuse: "¿Y si usan la estrella de David como el plano básico del camino? Los seis triángulos podrían ser donde coloquen los paseos del Nuevo Testamento y los seis espacios adyacentes afuera podrían ser donde coloquen los paseos del Viejo Testamento.

Una réplica del muro de Jerusalén podría cercar la cosa en su totalidad y proveer control de puerta. El hexágono central estaría bien para un enorme templo de conversión, rodeado, por supuesto, por los atriles de concesión y baños. En la cima del templo de conversión sería el mejor lugar para montar la estatua de Jesús, la cual podría ser encendida desde dentro como una combinación de árbol navideño y faro." En eso, cuatro ojos se volvieron hacia el cielo mientras mis visitantes cayeron de rodillas en oración. "¡Alabado sea Jesús! El espíritu santo ha descendido. Estamos en llamas y tomados fuera de la esclavitud de la ignorancia e indecisión." El reverendo se detuvo y me hizo señas. "Hermano Paul, ¿te nos unirás en el piso?" Tras primero inspeccionar la alfombra para encontrar un punto relativamente limpio de la chatarra y piezas pequeñas de cinta adhesiva enrollada que se habían acumulado por los años, me arrodillé amablemente y junté las manos con ellos. El ministro (quien admitió haberse convertido sólo recientemente-hace dos *Halloweens*) continuó la oración, rogando el perdón del Señor por su lapsus momentáneo de fe cuando mencioné la palabra "pasatiempo". El suyo era un clero preocupado con un serio llamado: "No habrá lugar en la Tierra Santa para cualquier reincidente engreído."

Mientras nos levantamos del piso el ministro Billy Bob alcanzó su maletín y empezó a revolver algunos papeles dentro. Dewey el arquitecto resumió su examinación a profundidad de mi estudio. "¿Has pensado en preservar tu estudio una vez que pases al otro lado?" él reflexionó. "Bien," dije, "siempre he fantaseado que justo antes de morir contactaría uno de esos servicios de taxidermia humana en California. Te rellenan la piel y donan tus órganos a la ciencia médica. El precio incluye una grabación en cinta de algunos dichos característicos tuyos, como '¡Oh, no!' o '¡Eso ya se ha hecho!' o algo así, con la cual la gente que te conoció puede jugar en su tiempo libre.

Pediría que mi cuerpo fuera posicionado en frente de un trabajo sin terminar como si estuviera en el acto de pintar y que el estudio entero, tal como lo ven ahora, se llene del piso al techo con un claro exhibidor de plexiglás derretido y sea dejado a endurecer. El bloque de plexiglás podría entonces ser removido del edificio, pulido en sus seis superficies, y exhibido." "¡Por Dios! Eso haría una grandiosa exhibición," arrulló Dewey. "Quizás algún tiempo en el futuro de Tierra Santa… ¿qué piensas Billy Bob?" El ministro descartó la pregunta, diciendo que tenían negocios que atender *ahora*. Él había sacado distintos tipos de contrato, todos triplicados en los lugares para firmar mi nombre marcado con una gran X roja. A la derecha había un cheque por $10,000. Él puso una mano sobre mi hombro y con la otra lentamente movió el cheque más cerca hacia mí mientras procedía en firmar, diciendo, "Este es sólo un anticipo por ahora e incluye dinero para tu viaje. En dos semanas estaré reservando suites en Mundo Disney en Orlando para nuestra planeación del retiro con gente de todo el mundo." Él entonces susurró, asegurándose que Dewey no escuchara, "Estas para el diez por ciento-neto directo de la cima." Mientras firmaba la última hoja de papel, pensé para mí, "Finalmente estoy en la planta baja de algo con lo cual

puedo penetrar la barrera kitsch personalmente, como lo hizo Andy Warhol con sus retratos de Marilyn Monroe. ¡Qué regalo de cumpleaños!"

Mientras el reverendo cerraba su maletín con chasquido decisivo y preparándose para irse, le pregunté inocentemente, "¿Porqué tienes un signo grande de Coca Cola en tu maletín?" Como el famoso gato Cheshire quien podía volverse a voluntad nada más que una sonrisa, Billy Bob estaba radiante mientras rotaba lentamente su maletín en el espacio para que pudiera ver el otro lado de cerca. Estaba atolondrado. Mi mandíbula inferior se aflojó; si hubiera sido el "Hombre de Plástico" habría rebotado sobre el piso un par de veces antes de regresar a su posición apropiada. Aquí estaba el trabajo de un auténtico maestro kitsch (él dijo que la había mandado a hacer especialmente de su propio diseño), el cual habría hecho la Avenida Madison *y* Warhol celosos. Creo que si este signo y la Coca Cola se hubieran inventado hace 2,000 años el curso entero de la historia occidental habría sido alterado. No hubiera habido Imperio Romano, ni necesidad de las Cruzadas, la Reforma, la Inquisición, ni juicio de Galileo, ni denominaciones protestantes, ni Vaticano I o II. La mente que concibió este signo, no, ícono tuvo que ser tan brillante como San Francisco de Asís (inventor del pesebre de Natividad), Leonardo da Vinci, P.T. Barnum, y el Coronel Tom Parker –todos enrollados en uno. De un solo golpe, Billy Bob había movido la barrera kitsch mucho más allá de donde yo podría esperar romperla. El signo, que gráficamente se parecía al slogan de la Coca de ese entonces, decía simplemente, "Jesús-Él es la autenticidad."

"¡Chilliiiido!" Y de nuevo la música cambió. Esta vez Buddy Clark estaba cantando sobre lo limitados que eran sus intereses en la piromanía. Había estado viendo una fotografía encuadrada cerca de los espejos de vanidad. Representaba algo de lo que mi padre había hablado mucho. El título decía: "¡Piloto penetra embarcadero!-Ciudad de Nueva York, 1945. Neblina densa y la confusión resultante del piloto causaron el estrellarse del costado de un B-25, 975 pies sobre el suelo dentro del Empire State, el edificio más alto del mundo. Muchas víctimas de choque fueron trabajadores en una oficina de caridad y socorro de tiempos de guerra. Fuera del otro lado, la cabina quemada se desplomó sobre las multitudes confiadas en la calle abajo." El retrato mostraba la mayor parte de un B-25 colgando en el espacio desde la superficie del edificio como si desafiara la gravedad. "Quiero eso para mi cuarto," me dije a mí mismo. Justo entonces atrapé una vista de una imagen curiosa en uno de los espejos adyacentes. Además de la señal de la Coca, ahora podría ver lo que parecía un cacahuate gigante, rotando mientras iba, pareciendo para todo el mundo un bailarín de ballet en una pirueta, viniendo directo hacia nosotros. Rodé alrededor y me di cuenta que el cacahuate se dirigía a mi padre, quien aún estaba en profunda contemplación. Grité, "¡Cuidado! ¡Cuidado! ¡Papá, un cacahuate te va a atrapar!" Volteó en la dirección de mi voz más familiar y comenzó a preguntar, "¿Qué demonios dices…?" ¡Wham! Dos cuerpos

chocaron, uno suave y flexible, el otro duro y quebradizo. Golpearon la acera como dos líneas de conga interceptándose.

Una muchedumbre extremadamente divertida se había reunido. El cacahuate, en su incómodo, abultado disfraz, fue el primero en ser ayudado. Alguien le ofreció la mano a mi padre pero la rehusó (no era inusual). Se paró, se sacudió, tomó mi mano, y se preparó para ir tan aprisa como era posible. Justo entonces una voz cavernosa imploró detrás de nosotros, "¡Esperen! ¿Saben quién soy?" y continuó antes que pudiéramos contestar, "Soy Don Cacahuate- el espíritu de los cacahuates de Planter." Mi padre comenzó a arrastrarme literalmente alrededor de la esquina sobre la calle 42 de manera que nos dirigíamos hacia la Octava Avenida, pero Don Cacahuate nos alcanzó. "¿No les gustaría una muestra gratis de los cacahuates de Planter? "No, gracias," dijo mi padre con cortesía fingida. Yo estaba impresionado. Luego de las ostras, le gustaban más los cacahuates. Don Cacahuate ahora estaba al costado de nosotros. "No corro frecuentemente hacia los fuereños," dijo, tratando de ser cordial. Mi padre, extremadamente molesto, comenzó a mentir, "No somos de fuera…" Pero antes que pudiera terminar solté de sopetón, "Somos de Boston, Masachusetts, y este es mi primer día en la ciudad de Nueva York." "¿Este es tu hijo?" preguntó Don Cacahuate. Con la cara escarlata y al límite de su paciencia, mi padre apretó sus dientes tan duro como pudo y dio a través de ellos, "Sí." Desviándose de Papá, Don Cacahuate me ofreció una bolsa de cacahuates y me preguntó en qué grado estaba en la escuela y que materia me gustaba más. Le agradecí por los cacahuates y le respondí diligentemente que había acabado de empezar el cuarto grado y que me gustaba más la ciencia porque era fácil. Don Cacahuate miró perplejo. Expliqué que se me había asignado hacer un reporte en mi clase sobre la gravedad, pero ya que mi padre me había dicho que la gravedad no existe no tuve que hacer nada. En eso el pequeño grupo de espectadores estalló en risas. Mi padre ahora estaba hirviendo. Don Cacahuate, sintiendo que había provocado de alguna manera una situación desagradable, mostró señales de querer encontrar carne fresca que tallar. Dijo que realmente le gustaba Boston y que incluso se había quedado en el patio de atrás una noche en un pueblo algunas millas al sur de la ciudad. Era Taunton, recordó. "¿Pero ahora hay alguna pregunta que me quisieras hacer sobre la ciudad antes de irme?" "Sí," dije. "¿Qué es Nathan's?" "Eso es fácil," él contestó. "Cruza Times Square y más allá de ese edificio [estaba apuntando al edificio del New York Times] encontrarás los mejores perros calientes del mundo. Estaba ahí justo antes de chocar contra tu padre. ¿Algo más?" Con mis ojos más amplios de lo usual, pregunté, "¿Por qué le llaman a Times Square un cuadrado si en realidad parece como un triángulo?" "Ah muchacho," dijo, haciendo recurso de un falso acento irlandés, "Creo que me están jalando la pierna. Adiós, adiós." En un parpadeo su garboso sombrero de copa tipo Johnny Walker, monóculo, bastón para andar y polainas se alejaron bailando y se volvió a derretir en la multitud. Nunca lo volví a ver, aunque cada año cuando regresaba a Times Square lo iría a buscar.

“Joe, Joe Dimaggio, te queremos de nuestro lado,” cantó la penetrante voz femenina de la cantante líder de Les Brown y Su Banda de Renombre mientras mi padre comenzó a jalarme fuera de la entrada de otra tienda de recuerdos, esta vez especializándose en recuerdos de béisbol.

“¿Pero no vamos en el camino equivocado?” Pregunté, apuntando hacia el noroeste. “Pensé que había dicho que Ciudad Radio era por ese camino.” “No quiero escucharlo,” bufó mi padre. Estaba enojado. “Una palabra más y no será el cuarto de hotel, será tu casa.” Cuando fuera que mi padre estuviera enojado conmigo se referiría al hogar que compartía con mi madre y conmigo como mi casa, como si sólo me perteneciera a mí. Nunca se pudo acostumbrar a vivir en una casa suburbana. Incluso cuando tenía que segar el césped se dejaba puesto su traje de negocios de tres piezas. Frecuentemente escuchaba, “Sólo tenemos un hijo. ¿Por qué no podemos criarlo en un hotel como lo hacen todos en Nueva York?” Mi madre ya sea le lanzaba una mirada furiosa en silencio o sugería que fueran a conducir un rato. Bajo las circunstancias, el carro se volvió el verdadero hogar de mi padre. Noche tras noche, justo después de una merienda rápida, nos conducía un rato hasta la hora de dormir en su Buick negro. Sólo cuando se daba cuenta que tenía tarea que hacer se me soltaba del gancho. De alguna manera nunca se desviaba de los Buicks. Cuando no podía costear el comprar uno nuevo, compraría el modelo más reciente posible. Cuando podía comprar uno nuevo, hacía un cambio cada año. Un Buick, él afirmaba, daba un viaje más confortable que un Chrysler, y no estaba tan reducido en estatus como un Cadillac.

El darse cuenta que estaba en lo correcto respecto a la dirección sólo sirvió para añadirle leña al fuego –a él nunca le gustó ser contradicho por nadie y, mientras pasaron los años, ciertamente no por mí. En lugar de hacer girar la cara de su posición original sobre la acera, por alguna razón él me guió a través de la calle, justo a través del tráfico pesado. Él había descubierto algo. Sin querer desagradarlo aún más me sometí sin decir palabra. Mientras mi pie derecho dejó el bordillo y estaba a punto de hacer contacto con la superficie del camino, me di cuenta que una de las tortugas de los edificios del Empire State se estaba moviendo hacia el arroyo debajo de mí. Ya sea se había escapado del vendedor en la acera, o, más probablemente, alguien la había comprado y la había dejado ir. ¡Y yo estaba por aplastarla hasta dejarla plana! Con algo de suerte, fuera del desagüe cercano salió una rata al rescate, cuidadosamente recogiendo la tortuga con hábiles mandíbulas. Ahora, esta no era una doméstica rata de azotea ordinaria (*rattus rattus*) sino una rata noruega (*rattus Norvegicus*). Cómo supe la diferencia fue el resultado de mi intento de ganar una medalla al mérito en los Cachorros Scouts. Escogí Identificación de Animales Salvajes Nativos porque pensé que sería fácil –podría descubrir y describir los hábitos de un alce, un ciervo de cola blanca, un alce de América, o un oso negro tan bien como la persona al lado. Hasta que me di cuenta que la única vida salvaje en mi vecindario consistía en Skippy, el viejo fox terrier

que vivía al lado y estaba a punto de ser "puesto a dormir", y el mapache que ocasionalmente comía de nuestro cesto de basura en el patio en la noche.

Mi tío Ralph, un aficionado de lo bizarro, me salvó el día. (Él creó una vez una pistola anillada que era una miniatura perfecta de un cañón de la Guerra Civil –del lado Confederado- que disparabas tocando el agujero de la pólvora con un cigarro encendido. Tras mucho lisonjear, lo hice admitir que lo había usado-sólo una vez en una pelea de bar.) Cuando pensé que todo estaba perdido, me dio una hoja del Servicio Público de Salud estadounidense sobre "La Identificación de Campo de Roedores Domésticos." En el día de nuestra presentación otros niños hablaron sobre liebres de cola negra, castores, zorros, linces, nutrias o marmotas. Un niño incluso había ido a California y vio dónde juegan los antílopes. Cuando llegó mi turno hablé sobre ratas. Mi gran final fue la descripción de la rata noruega, la cual algunas veces pesa tres libras y media y está cerca a los dos pies de largo. Apodada "la gaitera", sin duda un homenaje irónico al legendario músico de Hamelin, la rata noruega puede entrar a los edificios de la ciudad más inexpugnables. Primero, se desliza hacia las cañerías principales del edificio desde la calle. Luego, encuentra la pila de tierra y roe a través del muro apilado con sus poderosos incisivos. Entonces, tomando un respiro profundo y aguantándolo, trepa la pila de tierra, o nada si es necesario, para entrar al edificio, finalmente emergiendo a través del escape de desperdicios de la primer taza de baño conveniente, esté o no en uso en ese entonces. No recibí mi medalla al mérito por lo que llamaron consideraciones técnicas. Acepté recibir, no obstante, una ovación de pie de la manada de lobos 43.

Mientras alcanzábamos el otro lado de la calle, repentinamente me di cuenta que la sección de la calle 42 entre las Avenidas Séptima y Octava estaba casi llena por completo de cines. Para alguien que tuvo que esperar en sudorosas y ruidosas filas sin fin cada mañana de sábado solamente para ver el espectáculo de catorce centavos del niño de series estúpidas que era tan predecible como un dolor de muelas, esta extensión de la calle 42 estaba más allá de lo creíble. Mirando hacia arriba en las marquesinas cercanas, vi que podías elegir tus caricaturas y cortos de "Pete Smith", una pieza de alabanza estelarizando Bob Hope y Lucille Ball, y *Esta Arma se Alquila,* basada en una novela de Graham Greene con un papel importante de Alan Ladd y Veronica Lake, la cual acababa de ver en Boston y era mi favorita en ese entonces. La película me había impresionado tanto y a mis amigos que la empezamos a representar. Pero ese día en la calle 42 estaba teniendo un anticipo de "sobre carga de elección", lo cual no se volvería un fenómeno social desarrollado hasta la década de 1970.

Cuando llegué a vivir en Nueva York a principios de la década de 1960 gasté mi primera semana yendo metódicamente a cada uno de estos cines de la calle 42 cada día desde las 9:00 a.m. hasta las 2:00 a.m. a la mañana siguiente. La admisión en esos días era de tan sólo cuarenta y cinco centavos (por todo el día, no por exhibición). Yo frecuentaba cines

que se especializaban en mis géneros favoritos: horror y ciencia ficción japonesa. *Mothra* viene a la mente. Es la historia de dos chicas japonesas que son extremadamente atractivas. Sólo tienen siete pulgadas de alto. Bailan todo el día alrededor de los bosques cantando canciones nativas de su isla Sumisu, la cual está al sur de Tokio. Un cazador de fortunas neoyorquino en vacaciones las descubre y captura, y acaban en una jaula para pájaros haciendo tres exhibiciones cada noche en Toots Shors‘s. Las cosas no son tan malas hasta la noche que un cliente ebrio, pensando que son más grandes de lo que son, hace una aprobación –algo sobre un *menage à trois*. En eso las chicas telepáticamente llaman al servicio de taxi de su ciudad natal para que las saque de ahí. La escena entonces cambia de regreso hacia la isla, donde vemos un huevo de cincuenta pies romperse y una gigantesca polilla surgir. Usando el canto de las chicas como emisor de radar ultrasónico la polilla se dirige a los Estados Unidos, haciendo una parada en el Gran Cañón. Cuando alcanza Manhattan, vuela directamente sobre Washington Square, donde todos la saludan, sube por la Quinta Avenida, y vira a la izquierda en la calle 34, donde una de sus alas rebana la cima del edificio Empire State. Finalmente llega a aterrizar en la cima del Madison Square Garden, la Oficina Postal y la Estación Penn, aplastándolos hasta aplanarlos. Cuando la conmoción afuera distrae a la muchedumbre, las gemelas abren la jaula de pájaro y se precipitan afuera. Saltan a la espalda de Mothra y, todavía cantando, pronto quedan fuera de vista. Frecuentemente los apoyabrazos en las filas de enfrente de estos cines no estaban, y la habitual clientela somnolienta podía estirarse y alcanzar su descanso. Concesionarios vendían refrigerios justo en la orquesta, como aún lo hacen en los cines europeos. Hoy, por supuesto, con la proliferación de videograbadoras que permiten a una persona ver cerca de 900 películas al año y aún tener tiempo para comer y dormir, muchos de estos cines han degenerado en nada más que espectáculos eróticos.

Pensé que mi padre se dirigía a la entrada de la exhibición de fenómenos en el lado sur de la calle 42. Fui ahí una vez por mí mismo. Sólo costó diez centavos. La señorita en la ventana de los boletos parecía sorprendida de que yo quería entrar. De hecho ya no había fenómenos que observar, sólo algunos retratos desteñidos con disculpas verbales garabateadas a mano y referencias a los problemas que Tod Browning tuvo con la industria de las películas en la década de 1930. Ya que era la única persona ahí exploré la planta baja. Hasta el fondo tras una cortina extraída había una escena muy pequeña en la cual un cartel amarillo colocado oblicuamente decía: “El pequeño Tim, próxima actuación a las 2:00 p.m., se toman peticiones de canciones.”

Pero como sucedió nos dirigíamos al lado a una muy pequeña tienda de bromas. Uno conoce el tipo, donde venden víboras de hule y cojines del pedo. Mi padre me posicionó justo frente a la ventana para que no pudiera evitar ver lo que él estaba señalando. Dijo enfáticamente, “Ve, de eso es de lo que estoy hablando. Así es como trabaja el universo y no necesita el concepto de gravedad.”

Sé que hice alusión sobre mi padre y la gravedad antes, pero lo diré directamente ahora. Todo el tiempo que lo conocí, mi padre nunca creyó en la gravedad. Y no sé si él alguna vez lo creyó. Él nunca creyó en la gravedad de la misma manera que otros hombres no creen en Santa Clos: es un folclor agradable que no es dañino a menos que te lo tomes muy en serio. Al crecer, no sabía que *se supone* que debías creer en la gravedad. Era un tema que nunca salía a flote en conversación con mis amigos. Estábamos ocupados jugando a los carros y armas y arrojando bombas cereza bajo los pozos. La única situación análoga que puedo imaginar sería aquella de un niño creciendo en una de esas utopías de la tierra plana que existieron en el medio oeste en el siglo XIX, o más actualmente, de un niño viviendo en la casa Charles K. Johnson, quien es el presidente de la Sociedad Internacional de Investigación de la Tierra Plana en Lancaster, California.

No estoy diciendo que mi padre fuera un bobalicón. Él era un hombre brillante, un verdadero genio cuando se trataba de fondos de inversiones, dominios y ley de impuestos. Como hombre muy joven, él prácticamente trajo sólo su banco a través del fallo del sistema de 1929 y la Depresión *con superávit*, mientras otros bancos simplemente se doblaban para siempre. Él inventó sistemas de negocios y creó carreras para otras personas además de él. Aparte él tocaba el piano, cantaba y era un violinista de nivel profesional. Ni siquiera estoy diciendo que estuviera equivocado respecto a la gravedad. Él afirmaría que Einstein y la física cuántica se estaban moviendo más cerca, día a día, a su posición. Él admiraba a Babson, quien fundó el Colegio de Negocios Babson y también el Instituto de Investigación de la Gravedad, el cual solía estar en Nuevo Boston, Nuevo Hampshire. Frecuentemente me llevaría a ver las exhibiciones del instituto de dispositivos anti-gravedad y movimiento perpetuo, aunque sólo se me permitía verlos desde afuera, a través de una ventana en el edificio principal. Debió ser que los exitosos hombres de negocios cultivaban cierta terquedad, porque cuando fuera que él comenzaba a perder una disputa padre-hijo conmigo, sin importar cuál era el tema inicial, él diría que yo me estaba volviendo un crédulo del sistema y comenzaba a creer en la gravedad.

Justo arriba cerca de la ventana, agolpado entre un generoso abastecimiento de chicle azul de ajo importado de Francia etiquetado *nonpareille* sobre la derecha y un auténtico chicloso Cabo Cod de agua salina hecho con verdadera sal a la izquierda, estaba una gran caja rectangular como de un pie de ancho por dos de largo por ocho pulgadas de grosor (lo cual era lo que probablemente había visto al cruzar la calle). Levemente sobre la zona media de la caja había una apertura circular que me parecía ser de unas seis pulgadas de diámetro, dentro de la cual una pequeña esfera blanca, suspendida sin medios visibles de apoyo, giraba sobre su eje en un vacío iluminado de rojo desde el interior. El elegante letrero en una placa larga de cobre simulado identificaba el dispositivo como “El Anti-Gravitón.” Una pequeña tarjeta en frente decía, “Sorprende a todos mientras desafías instantáneamente la

gravedad con el chasquido de un interruptor" y, en pequeñas letras en el mero fondo, "Bola de ping-pong y ventilador eléctrico no incluidos."

Mi padre estaba exaltado de nuevo, explicándome como el diseñador del "juguete" se había topado inadvertidamente con el secreto de la organización del universo físico. Los chorros de aire que sostenía la bola de ping-pong en posición representaban los materiales que cada cuerpo celeste arroja mientras gira sobre su eje. Todos los cuerpos en el espacio, por consiguiente, forman un equilibrio en el espacio, creando varias distancias orbitales y el movimiento que observamos. Cuando le preguntaba por qué entonces no está el planeta más grande del sistema solar más cerca del sol y todos los otros planetas alineados en tamaño descendente, o qué está fuera de la periferia que mantiene las fuerzas adentro, él simplemente expresaba que esos eran tipos equivocados de preguntas, indicativos de una mente que no se había liberado aún del concepto de gravedad. "Te lo voy a comprar para tu asignatura escolar sobre la gravedad el próximo mes," anunció decisivamente mientras marchaba hacia la tienda conmigo rastreándolo detrás. Mientras completó la transacción, observé a uno de los vendedores demostrar a algunos niños más grandes cómo cortar sus dedos índices en la primera unión. Estaba en el acto de liberar la hoja de una hermosa guillotina hecha a escala cuando una sensación comenzó a trepárseme de que quizás no era tan buena idea de que mi padre me comprara el Anti-Gravitón.

Como lo tendría preparado el destino, al principio de la clase de ciencias de cuarto grado había escogido un reporte sobre la naturaleza de la gravedad. Sin ser el niño más estúpido de la escuela, me di cuenta que cuando la maestra, Señorita Purdy, habló sobre la gravedad, no era en el sentido negativo al cual estaba acostumbrado en casa. Aunque fui a una escuela progresista pensé que sería un poco demasiado progresivo traer ayudas visuales para apoyar una posición sobre la gravedad que me comencé a dar cuenta no era extensamente creída por los adultos a cargo. Aprendí mi lección en la clase de arte el día que me echaron cargos de maleducado por falta de expresividad cuando me atraparon produciendo interpretaciones perfectas de Superman y el Pato Donald, mientras los otros niños estaban pintando manchas, aunque se nos había dicho *específicamente* que podíamos hacer lo que quisiéramos.

Mientras me daba mi regalo, el cual estaba envuelto apropiadamente de negro, mi padre pudo sentir que no estaba totalmente entusiasmado, pero lo dejó pasar. De nuevo afuera, él me informó que después del espectáculo en Ciudad Radio, asistiríamos a la grabación del espectáculo de Fred Allen, donde Fred me autografiaría mi regalo con gis –"igual que un pizarrón." Él sonrió, esperando alegrar mi humor.

Metí el paquete cuidadosamente bajo mi brazo como si estuviera cargando una bomba de tiempo, y nos comenzamos a mover de nuevo al este sobre el lado sur de la calle 42. Las multitudes engrosaron, sin duda porque era el final del receso para comer. Para orientarme,

de vez en cuando tenía que mirar hacia arriba de las cabezas de los aproximantes o a los lados a través de las aperturas de la multitud. Fue entonces cuando lo vi. Muy lejos a la distancia alguien venía justo hacia nosotros cargando una larga señal. Me volví hacia mi padre y pregunté, "¿Qué dice esa señal allá delante?" Podía ver que estaba sonriendo probablemente diciéndose bromas a sí mismo, como frecuentemente lo hacía. "¿Qué? ¿De qué hablas?" Mientras se acercaba la señal, fui capaz de distinguirlo en todo su histriónico esplendor. Como lo recuerdo ahora, era en realidad una señal simple, como de unos dos pies de alto por tres de ancho, sostenida en lo alto por un madero, con una mezcla de lustrosas letras en bloque engalanadas con colores brillantes sobre un árido fondo blanco. A la izquierda de las letras estaba un dibujo ordinario de la tierra, en contorno negro, a punto de ser golpeado por un igualmente ordinario cometa rojo cuya arrolladora cola se extendía más allá de los límites de la señal como si su origen estuviera en otra dimensión. Al lado derecho había una delgada cruz negra y una silueta roja de una mano levantada con la palma hacia adelante como un policía de tráfico. Las grandes letras rojas en la cima decían una palabra, "Arrepiéntanse." Debajo de eso, también en rojo, pero con letras pequeñas, estaba la advertencia, "¡El fin del mundo está cerca!" El mensaje cerca del fondo de la señal, era menos enfático pero más descriptivo: "He llegado de nuevo, esta vez no para salvar sino para juzgar."

Mientras se acercaba la señal, la persona cargándola fue revelada. Sostuvo el madero de su cuerpo en un gesto de desafío y un poco a la derecha para no ocultar su rostro, la cara-¡no! la visión- de un hombre joven a principios de sus treinta. Su cara estaba demacrada pero con rasgos perfectos, una nariz aguileña y ojos color azul profundo. Usaba una barba cerrada color castaño y su cabello de un color ligeramente más claro, partido a la mitad, caía en cascada bajando sus mejillas hasta sus hombros y colgaba por su espalda en mechones desordenados. Parecía el cabello de una mujer, pero en algún otro estilo al de la década de 1940. Sus manos eran huesudas y sensibles, y la piel de su rostro era tan suave y pálida que parecía brillar desde dentro. No vería una cara como esa-una especie de cruza entre un joven Peter O'Toole y una estatua clásica, con una inocente mirada militante de medio oeste- de nuevo hasta principios de la década de 1960, cuando vi mi primer hippy. Él era como de unos seis pies de alto y esbelto. Su túnica blanca de muselina casi tocaba sus sandalias; tenía grandes mangas ondulantes en las que podrías ver hacia dentro y una línea baja que dejaba ver el expuesto y largo cuello de alabastro y un collar de monedas de plata enhebrada en un cordel. La cosa entera estaba a manera de cinturón en la cadera con una longitud de cuerda de cáñamo cubierto con una prenda floja de terciopelo azul eléctrico que iba alrededor de la túnica, por sobre el hombro izquierdo, luego abajo hacia la espalda y en la tierra como un tren.

Antes de que se diera cuenta de que lo estaba viendo, el hombre estaba caminando directo hacia adelante, respirando estrepitosa y rítmicamente a través de sus fosas nasales con su

boca bien cerrada, y su expresión vacilaba entre una enfadada mirada fija-conoces esa mirada, tan penetrante que se supone que ataque de miedo en el corazón de los mediocres- y un completo *sankapu* lleno de resignación, su cabeza levantada hacia los cielos y sus ojos continuando el movimiento. En un instante estábamos quietos a pulgadas entre nosotros, yo viéndolo hacia arriba maravillado, él mirando fijamente hacia abajo con la majestuosidad benigna y estoica de un Buda, mientras transeúntes en ambas direcciones lograban esquivarnos sin romper ni una vez sus zancadas. Éramos como dos fantasmas asignados por error para atormentar el mismo castillo, encontrándose por accidente entre los habitantes vivos.

Debido a todo lo que ya había sucedido ese día, por un momento no tenía ni idea de quién era o porqué. El momento parecía prolongarse por una eternidad. Filamentos invisibles conectaban nuestros ojos. Finalmente, la escarpada incognoscibilidad de todo eso me hizo romper el silencio. "¿Quién, quién eres tú?" Tartamudee, apretando todavía mi caja negra. Ésta era mi forma cortés de decir, "¿Qué eres?" En eso su cara comenzó a perder lentamente su postura de severidad y presagio y se cortó en la sonrisa más cálida y amorosa (teñida, por supuesto, con un sentido de completa superioridad) que jamás haya visto. Liberando el apretón de una de sus manos del poste, la extendió poco a poco derecho al espacio hasta que la palma estaba como a una pulgada de mi cabeza. Mientras la bajaba para tocarme su rica voz, casi operística, de barítono resonó a través de mi cuerpo. "Y un pequeño niño los guiará. Tendré clemencia con el mundo por ahora." Mientras las palabras sonaban en mis oídos y sentí el relajante tacto de su mano sobre mi cabeza, comencé a darme cuenta de quién era este. Una memoria del oscuro pasado primordial trabajó su camino con gran esfuerzo, a través de los eones de tiempo que habían pasado desde que no era más que un infante babeante de siete años hasta que emergió en la mente de mi presente añejo y mi prácticamente ser adulto de nueve años.

Fue justo antes de que nos fuéramos para mi primera comunión. Mi padre estaba por darme un pequeño pero rechoncho libro, diciendo, "Ten, necesitarás esto." El libro tenía tapas de cuero negro artificial que sostenían como 1,500 páginas del papel más delgado que jamás haya visto, cada página bordeada en rosa. Había montones de pequeñas cintas escarlata como marcadores de página y pródigas ilustraciones de la biblia en colores blanco y negro, así como canciones y textos religiosos en latín con traducciones al inglés. La mejor parte era que era mío. Lo decía directamente en la portada frontal: "Mi misal de domingo" en letras rojas color sangre alzadas ligeramente para que las pudiera sentir. Durante la transferencia en el espacio de este precioso cargamento (fue la única pieza de equipo religioso a la cual yo estuviera relacionado) una falla momentánea en el mecanismo de atraque de mi mano en espera causó que el libro se desplomara al suelo. Mientras aterrizaba en su columna vertebral se abrió en la página 980, la cual se titulaba, "El 33er Domingo en Tiempo Ordinario." Encima de eso había un dibujo de línea en blanco y negro de lo que

estaba atestiguando ahora en carne propia. Sólo bajo el retrato de mi misal decía que "el sol será oscurecido… Entonces los hombres verán el Hijo del Hombre." ¡*Ahora* estaba viendo justo frente a la cara de Jesús, Dios, J.C., el Grande!

Cuando era un niño creciendo en mi vecindario suburbano, la religión nuca había sido un tópico de discusión o interés. Mi madre fue quien me tuvo que decir que mis amigos eran episcopalistas, judíos, rusos ortodoxos o presbiterianos. Me tomó cerca de un año entero para darme cuenta que un católico irlandés y un católico italiano sostenían la misma fe. Mis amigos y yo estábamos más interesados en no ser golpeados en el recreo que con cualquier otra cosa. Mi método de discriminación entre mis amigos en ese entonces era su promedio de bateos, lo que comían para el lonche y cómo olían sus casas cuando los visitaba.

En ese tiempo sólo podría comparar lo totalmente raro con un misterioso impacto de este momento con Jesús con la muy remota posibilidad de encontrar una fila de todas las celebridades en la historia comenzando con el llanero solitario hasta Superman. Pero pronto el momento se había ido. Él me había pasado en medio de mi éxtasis y resumió su anterior actitud y movimientos. Por mi parte, me di cuenta con pánico que mi padre se había ido. Corriendo hacia adelante, descubrí su familiar sombrero de fieltro gris montando ligeramente sobre el nivel de la muchedumbre. Mientras alcancé su lado él gritó, "¿Te puedes dar prisa? ¡Tenemos que llegar al espectáculo de las 2 en punto!" "Pero," interrumpí tratando de tomar aliento, "Acabo de hablar con Jesús. Él no acabará con el mundo hoy porque le agrado. Así que tienes tiempo de llamar a mamá para empacar una bolsa y que nos encuentre." "¿Qué? Oh por Dios," dijo mi padre, exasperado. "¡Ese tipo es sólo algún loco! ¿Porqué le pusiste atención?" "Pero *era* Jesús," grité. "Muy bien. Eso es, nos vamos justo ahora," dijo con carácter definitivo. Agarrando mi mano, me encaminó en silencio de regreso a Gran Central. Con mi cabeza baja en desesperación e incredulidad, no podía localizar el origen de la canción que estaba llorando vagamente, "Haz que se vaya el mundo…" Mi padre ahora estaba cargando mi regalo.

El viaje a casa en tren fue igual de incómodo e incomunicado, excepto por una mirada ocasional de decepción de los ojos café suave de mi padre. Sólo hizo un comentario mientras el tren pasaba por Providence: "Yo no actué así cuando *mi* padre me llevó por primera vez a la ciudad. No sé si alguna vez serás un neoyorquino." Él me pudo haber estado comparando silenciosamente con Stendhal, a quién odiaba. Mi padre consideraba a Stendhal uno de esos eternos turistas reactivos de la vida que nunca pueden *estar* en algún lugar. Él había leído en el diario de Stendhal que mientras Stendhal estaba viendo frescos en la iglesia de Santa Croce en Florencia él prácticamente había tenido un religioso colapso nervioso. "Él debió haber sido más indiferente hacia el mundo para poder estar verdaderamente en él, y para él," mi padre explicaría. Para él mi primer viaje a Nueva York fue sólo un fiasco.

DE RERUM NATURA
1985
Óleo, acrílico, tinta y rotulación sobre el lienzo
73½ X 73½ in.
186.5 X 186.5 cm

Tema: La Naturaleza del Universo y la Condición Humana

Evocación Simbólica: Venus la Diosa de la Creación como Libre Albedrío y Suerte

Comentarios: Los detalles de la vida y carrera del poeta romano Lucrecio (Tito Lucrecio Caro, ca. 99-55 a.C.) son desconocidos. Su famoso poema didáctico, escrito en hexámetro dactílico, *De Rerum Natura* (Sobre la Naturaleza de las Cosas) presenta el mundo del materialismo ontológico, una filosofía derivada de Demócrito (460-370 a.C.) y su mentor Leucipo (b. 450 a.C.). Lucrecio llegó a la posición sobre el materialismo a través de la ética de Epicuro (341-270 a.C.). La forma de vida resultante que Lucrecio predica no era disimilar a la visión agnóstica de la ciencia contemporánea.
Aunque fue escrito originalmente para embotar el miedo a la muerte y disipar la superstición de la religión, *De Rerum Natura* permanece para nosotros como un curioso precursor de nuestra sensibilidad moderna (¿o debería decir post-moderna?) de total fanatismo combinado con una indiferencia dinámica hacia todo. El *clinamen atomorum*, o la doctrina de la suerte de viraje atómico como la base de la naturaleza y el libre albedrío, es resonado ahora por la teoría cuántica que expone que la naturaleza no se desarrolla suavemente sino que se mueve en saltos en un entorno de incertidumbre. Invocando una compleja imagen de Venus en sus seis libros, el poema declara que el universo está compuesto de tres entidades: 1) Espacio infinito sin forma; 2) átomos indestructibles, teniendo tamaño, peso y forma pero sin cualidades secundarias; y 3) la caída de los átomos en líneas paralelas que viran ligeramente por suerte. Estos virajes de suerte forman mundos, mentes, espíritus y los dioses, pero cuando el viraje se disipa todo lo que queda son átomos en el vacío.

THE SIX BOOKS OF TITUS LUCRETIUS CARUS ADDRESSED TO MEMMIUS IN THE FORM OF DELICIOUS POETIC HONEY SPREAD AROUND THE RIM OF THE CUP OF THE HEALTH RESTORING WORMWOOD FACTS OF PAREGKLYSIS
THE VOID
THE INTANGIBLE
THE EPICUREAN DISPELLING OF THE FEAR OF DIVINITY
DE RERUM NATURA
AND DEATH TO PROMOTE PEACE AND HAPPINESS.
THE TANGIBLE
THE ATOMS
THE GARDEN
MEGARONADOMUS
THERE IS NO UPWARD MOVEMENT EXCEPT BY SOME EXTERNAL FORCE
THERE IS LOVE
OR THERE IS NOTHINGNESS
TOUCH IS THE PRIMARY SENSE
ATOMIC SWERVE
FREE WILL
VENUS
MARS
BEYOND THE SPEED OF LIGHT
ATOMIC CLINAMEN CASCADE
ANIMA
ANIMUS
CYBELE
THE SOUL IS MORTAL:
THE EARTH IS MORTAL:
NOT PHILOSOPHY BUT SUPERSTITION IS IMPIOUS:
THE SACRIFICE OF IPHIGENIA:
THE SLEEP OF THE WOUND AND THE HABIT OF LOVE:
LOVE AS THE LONG RUN
NOTHING IS MADE FROM NOTHING
THE FORMATION OF AN UNIVERSE
NOTHING IS DISSOLVED INTO NOTHING
CHANCE:
THE CHANCE ATOM SWERVE IS REFLECTED IN THE EXISTENCE OF FREE WILL OF ALL HUMANS: THE TOTAL ABSENCE OF DESIGN IN THE UNIVERSE.
UNITY:
THE UNITY OF THE VOID IS REFLECTED IN THE UNITY OF INDIVIDUAL UNIVERSES: THE INTERDEPENDENT HARMONY OF VARIED COMPONENTS.
THE PROBLEM OF THE DOUBLE MIRRORS:
THE CAUSE OF VISION BY THE MEANS OF SIMULACRA:
MATRIX:
INELUCTABLE AND RIGID SPACE POSITIONS OF THE ATOMS WITH THEIR DOWNWARD FALL MUCH FASTER THAN THE SPEED OF LIGHT: THE INEVITABLE.
INERT:
THE ATOMS AS THE UNCHANGABLE AND THE IMPENETRABLE THAT ARE THE BASIS OF ALL THINGS: THE RESISTANCE TO INTERNAL MOTION.
VENUS: RECEPTIVITY
EPICURUS: 341-270 B.C.
IMPENETRABILITY: MARS

Capítulo Cinco

Utopía

Umberto Eco, escribiendo en 1972 sobre el prospecto de que el mundo pronto sería vencido por un nuevo medievalismo, observó que "se ha dicho que esta nueva Edad Media nuestra será un periodo de 'transición permanente' para el cual nuevos métodos de adaptación tendrán que ser adoptados. Será menos problema de preservar científicamente el pasado que de explorar posibilidades para tomar el desorden en cuenta entrando a la lógica del conflicto. Una cultura de continua re-adaptación, nutrida por UTOPIA, nacerá –está naciendo."[1]

Su uso del término utopía (sus mayúsculas) deja la impresión de que su mejor contexto es un mundo como medieval. Mi afirmación es ligeramente diferente. Sostengo que mientras la utopía tiene una historia conceptual que se remonta de la *República* de Platón a los escritos de Joaquín de Fiore (c. 1135-1202) y finalmente al libro llamado *Utopia* escrito en latín por Santo Tomás Moro en 1516, la naturaleza verdadera o empírica de la utopía no llegó a ser entendida hasta el siglo XVIII. Las comunidades intencionales que Platón describió fueron destinadas como parte de una estrategia para preservar sabiduría antigua. Las tres eras de Joaquín –la edad de la ley, la edad de la gracia y la edad del espíritu- proveyeron un imperativo para el Cristianismo internacional el cual florecería en el período Gótico. Santo Tomás Moro escribió *Utopía* bajo una tutela ambivalente. Su propósito era satirizar la monstruosa injusticia social del mundo de Henry VIII, no obstante al nombrar el concepto de utopía por primera vez en la historia y creando muchos de los aspectos estructurales y políticos de la utopía, él declaró a su sentido intuitivo de un mundo, que en su era aún estaba en el horizonte del tiempo.

Fue en el siglo XVIII que la utopía fue examinada como una proposición real. El pensamiento del siglo XVIII estuvo caracterizado por la búsqueda de lo absoluto a través de lo sublime. Belleza, fealdad, comedia, tragedia, fe, imaginación, y todos los otros aspectos de la existencia humana son subsumidos por lo sublime en un sentimiento de grandeza de la razón, la cual ilumina el destino moral de la humanidad frente al rostro de lo extremadamente vasto o lo abrumadoramente poderoso. La fascinación y terror ejercidos por la infinita totalidad del ser trasciende la comprensión de todas las facultades humanas. Lo simplemente bello se conforma a la naturaleza humana y nos escuda del terror del verdadero misterio. Lo sublime, el cual toma la actitud estética (la contemplación carente de deseo de aquello que es un fin en sí mismo) hacia lo absoluto, se vuelve el sueño de la

[1] Umberto Eco, "Towards a New Middle Ages," en *On Signs*, editado por Marshall Blonsky (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985), pp. 503-4

razón. Tomar la actitud estética hacia la totalidad de la existencia humana hace posible la unificación de los patrones de lo absoluto y la sustancia de la existencia. El aspecto medieval de la utopía desaparece cuando el cielo y la tierra se unen; lo profano y lo sagrado se combinan para formar algo más. Este algo más es el medio ambiente simbólico de la utopía, el cual puede ser dirigido a través del proceso de lo sublime. Fue la mezcla de las dos ideas más fuertes del siglo XVIII –perfeccionalidad y el noble salvaje- la que permitió que el concepto de utopía se desarrollara completamente. La idea de perfeccionalidad o progreso indefinido en los reinos de la ciencia especulativa, tecnología, comportamiento moral y expresión artística se vuelve posible sólo si la gente es libre de las influencias corruptoras de una civilización que se opone irracionalmente a la voluntad general.

La voluntad general puede entregar bien común porque dentro de la voluntad general las decisiones individuales yerran la marca del bien común tanto por exceso o deficiencia; las dos se cancelan la una a la otra y lo que queda es la voluntad general y el bien común. La tolerancia de extremos individuales dentro de la plantilla utópica del siglo XVIII admitía la visión de desenfreno sexual del Marqués de Sade y la idea de la nueva mujer natural descrita por Pierre Choderlos de Laclos en su *De l'education des femmes* y *Liasons dangereuses.* La súplica del siglo XVIII por racionalismo mesiánico se desarrolló en una esperanza para crear utopía física en el Nuevo Mundo –los Estados Unidos del siglo XVIII. Ahí, desde 1840 a 1860, comunidades intencionales chispeando con renovada religiosidad florecieron. Si no fuera por el hecho de que América fue descubierta y colocada durante un periodo de reformación religiosa, estas comunidades podrían haber tenido una pátina más medieval. Así como fue, teóricos sociales europeos de principios del siglo XIX como Robert Owen, Charles Fourier y Henri de Saint-Simon vieron el Nuevo Mundo de América como una tierra vasta y abierta en la cual el "día uno" del bien común podía empezar –el perfecto teatro físico en el cual poner en escena sus planes utópico socialistas. Ya por 1787 en América las primeras comunidades *Shaker* habían sido formadas y muchas más comunidades utópicas fueron fundadas ahí en los primeros años del siglo XIX. Los "creadores del futuro" europeos siguieron llegando a América, donde para su sorpresa encontraron el futuro esperando por ellos.

Elizabeth Cady Stanton (1815-1902), la sufragista americana, una vez dijo, "Si el siglo XIX será gobernado por las opiniones del XVIII, y el XX por las del XIX, ¡el mundo siempre será gobernado por hombres muertos!" Ella advirtió uno de los dilemas de la utopía –la relación entre utopía e historia. El imperativo del "día uno", o el requerimiento para un presente apasionado, de utopía se dirige hacia el conflicto lógico y necesario con el proceso de la historia en varias cosas. Hablar sobre utopía, característica de la Europa del siglo XVIII, no es vivirla, lo cual fue en cambio característico del tardío siglo XVIII y XIX en América. Y aún así cualquier utopía vivida debe ser concebida y planeada antes de que llegue a la existencia. Aún más, la utopía debe resolver cualquier conflicto de las

voluntades individuales de sus participantes para crear una voluntad colectiva armoniosa. Sin embargo esta voluntad colectiva ya es la expresión de un nuevo organismo no anticipado por la presencia individual de cualquiera de los participantes de la utopía. Aunque las utopías reivindican el progreso, moral o de otro modo, sobre civilizaciones orientadas por la historia, terminan siendo parasíticas a aquellas civilizaciones en términos espaciales y temporales, por tanto viciando la primera directiva de la utopía de libertad de la voluntad colectiva para realizar elección significante. Si una utopía o comunidad intencional no es absolutamente independiente de sus alrededores, esta al menos viviendo parcialmente de la energía de civilizaciones orientadas por la historia. E incluso si una utopía mundial o galáctica es creada será parasítica al pasado y el futuro a menos de que incluya a quien sea del pasado y el futuro que desee ser incluido. La formación de una voluntad colectiva en dado presente, puede ser construida sobre las esperanzas de aquellos que vinieron antes o puede trastornar el futuro por su misma presencia.

Todos estos dilemas surgen de la dificultad de reconciliar aquello que no tiene historia –la voluntad colectiva- con aquello que sólo tiene historia –las vicisitudes circunstanciales de la civilización. Utopía, un medio ambiente simbólico de no represión conduciendo a la trascendencia dimensional, procura la continuidad perfecta entre la voluntad colectiva y la civilización. El hecho que la utopía parezca ser conceptualmente incompatible con la historia ha guiado a dos campos de pensamiento. En un lado están aquellos que creen que la magnitud del imperativo moral de la utopía es tan grandiosa que debemos alcanzar la utopía en nuestro propio tiempo de vida. Por otro lado están aquellos que consideran la utopía una fantasía absoluta. Debido a que ambas posturas son sostenidas con igual convicción y consideradas mutuamente exclusivas lógicamente, el debate se auto repite infinitamente y sólo puede ser resuelto si un aspecto auto correlacionante de la utopía se encuentra. Auto correlacionar significa, organizar un conjunto de elementos encontrando correspondencias dentro de ese conjunto que estén sin referencia a cualquier cosa fuera de ese conjunto. El único aspecto de la utopía que ambos lados del debate podrían discutir teóricamente es el espacio de la utopía. El conjunto de elementos que constituyen espacio utópico es el sentimiento subjetivo del espacio, su estructura dimensional y la naturaleza de la distribución de energía dentro de él.

Para tener alguna idea del espacio utópico como experiencia personal, imagina que has caído inadvertidamente de un aeroplano en una noche sin luna sobre una parte desconocida de la Tierra a una altitud que no puedes determinar. Mientras te desplomas aprisa a la *terra incognita* debajo, no escuchas más que la ráfaga de viento contra tu cuerpo y tus propios gritos. Tu humor oscila con la rapidez de un pulsante átomo de cesio entre el éxtasis y el miedo mientras te aproximas a tu propio fin-de-milenio. Pero repentinamente hay una calma inesperada en tu mente y todo lo que puedes recordar por alguna razón es una de esas

entretenidas historias que te he contado sobre mi padre y yo cuando era niño. La que recuerdas, apropiadamente suficiente, es “Mi Padre y el Hombre del Fin del Mundo”.

¡Wham! Aterrizas justo sobre tu espalda, asumiendo que cada hueso en tu cuerpo está roto y preguntándote porqué sigues vivo. Estas acostado sin atreverte a mover, sin saber dónde estás en la oscuridad absoluta. La única cosa que crees saber es mi actitud hacia la realidad o fantasía de la utopía. Pero ya que estas fuera en la mitad de la nada, sin alguien que te ayude y desinclinado a mover un músculo, no puedes estar seguro de nada. Caes en un preocupado pero sorprendentemente sano sueño. En la mañana cuando abres los ojos no ves más que puro azul. Debido a que no te arriesgas a mover la cabeza experimentas la sensación de estar sumergido en un espacio de pura luz azul sin algo que te oriente. Pero repentinamente escuchas el sonido de un motor próximo y el ulular continuo de una bocina estentórea. Olvidándote de ti mismo por un momento, levantas tu cabeza y te das cuenta, primero de todo, que estas con los miembros extendidos, boca arriba, con el sol tras de ti, en medio de una carretera abierta que corta a través de una plana área desértica, y segundo, que una monstruosa camioneta yendo como a 120 m.p.h. va hacia ti; esta tan cerca que no puedes pararla a tiempo. Tirando la precaución al viento, ruedas al lado de la carretera y el absurdo leviatán negro pasa rápidamente. Encantado de descubrir que estas ileso, saludas al próximo vehículo que vez. “Parece que aterrizaste en la carretera estadounidense 80 anoche, pero por aquí le llamamos el Dwight D. Eisenhower. Estas en medio del Gran Desierto Lago de Sal. Me dirijo hacia Ciudad Lago de Sal y ya que conduzco por ahí te puedo dejar en el aeropuerto. Por cierto, ¿te gustaría quedarte un rato y ver nuestro gran templo?” Agradeces al conductor y le preguntas si esta fuera de su camino. “No, voy para allá por mí mismo.” Curioso sobre cómo te pudo decir que habías caído del cielo en la noche, le preguntas cómo supo. Se encoge de hombros y dice “Yo solamente sé todo lo que pasa por aquí. He estado aquí un largo tiempo.” Para pasar el tiempo él comienza a hablar sobre los indios mayas y textiles de Perú. Dices casualmente que eres de Manchester, Nueva York. “¿Ah, sí? Yo llegué de ahí, hace mucho. Dime, ¿cuál es tu nombre?” Le dices tu nombre y le preguntas el de él. “Bien, no tengo un exorbitante nombre que suena europeo como el tuyo. La gente simplemente me llama ‘Franco Viejo Joe‘ –Joe Smith.”

La Estructura Dimensional del Espacio Utópico

Estoy postulando que el espacio utópico se refiere a un medio ambiente simbólico y puede ser descrito en los estados integrados de una función que tenga ser y llegar a ser como sus límites. Identifico llegar a ser con el total cuarto reino dimensional, y ser con el total quinto reino dimensional.

La combinación de los opuestos estéticos de la imagen de lo abstracto y la imagen de lo real entrega la cualidad primaria de palpabilidad utópica, la cual es el encuentro de la sensación de la muerte con la sensación de la vida. La imagen de lo abstracto es *planidad* y fue definida visualmente primero por artistas como Mondrian, Malevich y Kandinsky. Esta imagen de planidad se ha vuelto casi un equivalente para la naturaleza de la muerte en sí misma, es decir, *aquello que está más allá de la comunicación del tipo familiar*. Por otro lado, la imagen del hiperrealismo, comenzó en los Estados Unidos en la década de 1960‘s y 1970‘s, se ha vuelto el candidato más reciente para el equivalente de la verosimilitud de la vida. No estoy diciendo que estas son las únicas imágenes disponibles para describir lo abstracto y lo real; no obstante, pueden ser vistas como la culminación de dos tendencias empezadas en el siglo XVIII. Lo que es necesario, ciertamente, es alguna visión de lo real y lo abstracto desde el punto de vista de la historia del arte.

La palpabilidad utópica rompe a través de la larga historia del espacio renacentista. Incluso el continuum espacio-tiempo desarrollado por Einstein y Minkovskij como la fase final de la revolución newtoniana permanece dentro de la estética tradicional europea. Las coordenadas cartesianas en el aspecto del continuum espacio-tiempo aún imponen una matriz jerárquica y monárquica en la finalmente democracia del espacio natural. El espacio utópico no tiene arriba, abajo, dentro, fuera, atrás, adelante, o simetría derecha-izquierda. Es esencialmente espacio natural y de esa manera es análogo al concepto de Rousseau de hombre natural. El espacio utópico es espacio mental y físico, y los dos aspectos son continuos el uno con el otro.

Cuando Jackson Pollock dijo “Yo soy la naturaleza” él mostró una mente capaz de dar expresión al espacio utópico. Reaccionando a la vasta geografía del Nuevo Mundo, la cual no puede ser medida por el paso de una zancada humana, y contrario a la sensibilidad de la perspectiva del Renacimiento aplicada al paisaje, Pollock evocó la aperturidad e infinitud de un espacio que conecta los salvajes y vastos alcances del universo, y entonces, con perfecta continuidad, hace saltos cuánticos a través de estados de energía para penetrar el mismo corazón del átomo.

La Naturaleza de Distribución de Energía dentro del Espacio Utópico

A la luz de recientes intentos por defensores contemporáneos de la cultura, para reconectar las innovaciones del Nuevo Mundo de América con las tradiciones del Viejo Mundo de Europa, el espacio utópico debe ser cuidadosamente distinguido de los ataques generales sobre la cultura americana, tales como que carece de forma, un sentido de belleza y un elitismo natural –elementos siempre sagrados para el arte europeo.

Una pista para entender la actitud general europea debe ser tomada de la actitud que algunos de los franceses han tenido desde el principio hacia la energía del espacio utópico. Como hemos visto, espacio utópico y su energía, aunque concebidos en la Europa del siglo XVIII, fueron de hecho comprendidos como un hecho expresado en América de finales del siglo XVIII y principios del XIX. América por lo tanto crió la creación de un verdadero espacio internacional que ninguna parte del mundo puede ignorar. La Revolución Americana pudo ocurrir sin desviación de propósito por el espacio utópico de América. El estadista irlandés Edmund Burke (1729-1797) defendió la Revolución Americana, mientras criticaba la francesa. En su punto de vista ambas revoluciones estaban basadas en el mismo conservadurismo. La Rebelión Americana fue peleada para preservar derechos y libertades tradicionales. La Revolución Francesa trató de destruir la tradición en el nombre de un ideal imaginario. Pero lo que los movimientos no compartían era el mismo concepto de espacio. Si se le presta atención a su naturaleza, el espacio utópico, siendo espacio natural, permitirá incluso al cambio político existir en una manera segura, sin que los cambios particulares se vuelvan destructivos a los instigadores del cambio. La Revolución Francesa, que trató de imitar la americana, se quedó corta de la marca debido a la naturaleza del espacio físico y mental vigente en Francia en ese tiempo, a pesar del importunar de pensadores como Rousseau. Incluso un siglo tras la revolución, Gustave Eiffel, quien se modeló a sí mismo tras empresarios americanos del día, completó su proyecto torre para la Feria Mundial de París de 1889 contra vehemente oposición *estética* guiada por intelectuales tan eminentes como Guy de Maupassant, Alexandre Dumas, Sully Prudhomme, el Conde de Liste, y Charles Gounod. La vista desde la torre, como la vista desde un globo Montgolfier o un moderno jet, es Paris vista a través de la energía del espacio utópico. Marcel Duchamp e Yves Kline son otros ejemplos de hombres que no tenían problema manteniendo su sensación de Europa mientras expresaban la energía del espacio utópico.

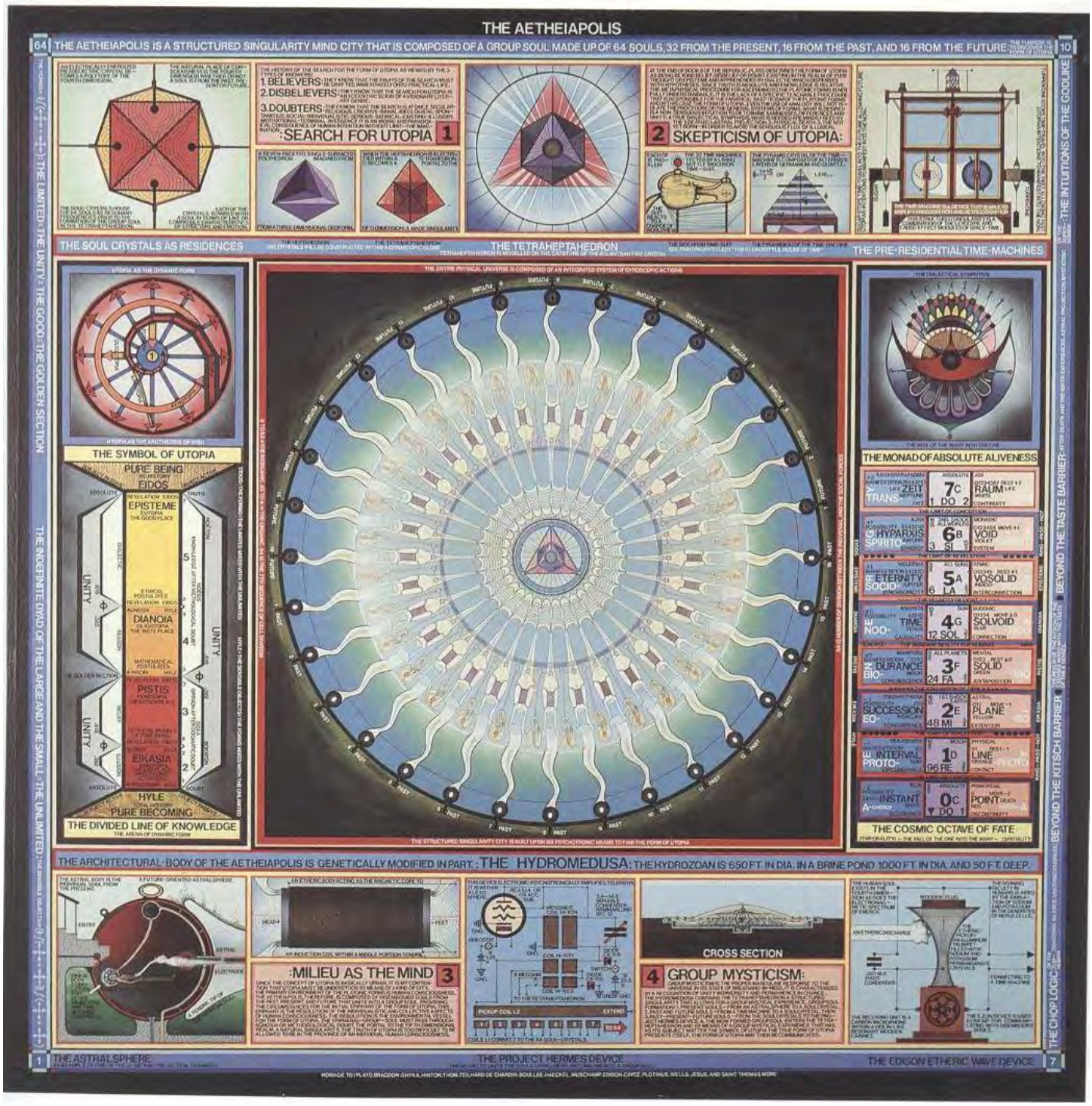
La energía a la que me estoy refiriendo es energía que es activa o pasiva sin referencia a la posición o medios de propagación. Su presencia, como una modalidad de la *meta-energía*, es manifestada como una variación en fecundación, en lugar de poder para hacer trabajo. Cada unidad medida de espacio utópico (una distinción artificial) sería como un puente Wheatstone ideal, el cual posee resistencia infinita a un suministro infinito de poder eléctrico, haciendo el poder del espacio indetectable a menos que el espacio en sí mismo sea ingresado. Otras analogías para espacio utópico incluyen el concepto del siglo XIX de éter, considerado el medio que permitía propagarse a las ondas de luz, y el campo de energía punto cero del vacío, el cual produce una onda escalar, una estructura hiperespacial consistiendo de anillos vórtice de flujo eléctrico. Moray B. King, hablando en el Simposio Tesla de 1986 en Colorado Springs, afirmó que Nikola Tesla y T. Henry Moray produjeron invenciones que usan esta energía. En esencia esta es la energía gratuita del espacio utópico.

LA AETEIAPOLIS
1987
Óleo, acrílico, tinta y rotulación sobre el lienzo
73½ X 73½ in.
186.5 X 186.5 cm

Tema: La Organización de Mentes Individuales en un Sistema para un Propósito Específico

Evocación Simbólica: La Forma de la Utopía

Comentarios: La Aeteiapolis o Ciudad Singularidad, es una ciudad conceptual propuesta con una función: realizar la verdadera naturaleza de la forma de la utopía. Los sesenta y cuatro habitantes están arreglados de treinta y dos personas del presente, dieciséis del pasado y dieciséis del futuro. Es de suma importancia para el concepto de utopía el consultar gente del pasado y el futuro para poder evitar ser temporalmente parasitarios a las intenciones sociales de aquellos ya muertos y posiblemente temporalmente destructivo hacia las intenciones sociales de aquellos aún nonatos.
La mayoría de las utopías son presentadas como constructos ya in media res sin indicación de cómo llegaron a existir o de qué manera podrían disolver o trastornar sociedades futuras. Mi ciudad intenta responder este problema. No es, por tanto, una utopía sino un dispositivo para confrontar la entidad de la utopía.
La Aeteiapolis está construida sobre un estanque de salmuera de 1,000 pies de diámetro la cual contiene una hidromedusa genéticamente programada para alcanzar el diámetro de 650 pies. Con este tamaño la medusa no puede moverse y sus circuitos psíquicos y eléctricos pueden ser usados. Treinta y dos cámaras de proyección astral están montadas al extremo de los tentáculos. Entre los tentáculos hay treinta y dos máquinas del tiempo controladas desde las cámaras de proyección astral. Dieciséis de las máquinas del tiempo están sintonizadas a coordenadas específicas en el pasado, y dieciséis sintonizadas a coordenadas en el futuro.
A través de varios dispositivos electrónicos y psicotrónicos tales domo el Dispositivo Proyecto Hermes, las frecuencias resonantes particulares de las sesenta y cuatro almas de las habitantes son convergidas en una onda estacionaria y dirigida hacia el tetraheptaedro. Esta forma de cristal piezoeléctrico esta moldeada sobre el cristal piedra de fuego que Edgar Cayce afirmaba era la fuente de poder principal en la Atlántida. Debido a que el tetraheptaedro es girado simultáneamente sobre tres ejes perpendiculares por medio de anillos anidados, subsume dimensiones más bajas. El tetraheptaedro crea un pasaje desde *dianoia* (razón) a *episteme* (pensamiento puro) o desde el cuarto al quinto reino dimensional, y de regreso de nuevo.


THE AETHEIAPOLIS
64
THE AETHEIAPOLIS IS A STRUCTURED SINGULARITY MIND CITY THAT IS COMPOSED OF A GROUP SOUL MADE UP OF 64 SOULS, 32 FROM THE PRESENT, 16 FROM THE PAST, AND 16 FROM THE FUTURE:
10
THE LIMITED = THE UNITY = THE GOOD = THE GOLDEN SECTION
THE INTUITIONS OF THE GODLIKE
BEYOND THE KITSCH BARRIER
BEYOND THE TASTE BARRIER
THE CHOP LOGIC
THE INDEFINITE DYAD OF THE LARGE AND THE SMALL = THE UNLIMITED
1. BELIEVERS:
2. DISBELIEVERS:
3. DOUBTERS:
SEARCH FOR UTOPIA 1
2 SKEPTICISM OF UTOPIA:
THE SOUL CRYSTALS AS RESIDENCES
THE TETRAHEPTAHEDRON
THE PRE-RESIDENTIAL TIME-MACHINES
THE SYMBOL OF UTOPIA
PURE BEING
EPISTEME
DIANOIA
PISTIS
EIKASIA
HYLE
PURE BECOMING
THE DIVIDED LINE OF KNOWLEDGE
THE MONAD OF ABSOLUTE ALIVENESS
THE COSMIC OCTAVE OF FATE
THE ARCHITECTURAL-BODY OF THE AETHEIAPOLIS IS GENETICALLY MODIFIED IN PART: THE HYDROMEDUSA: THE HYDROZOAN IS 650 FT. IN DIA. IN A BRINE POND 1000 FT. IN DIA. AND 50 FT. DEEP.
:MILIEU AS THE MIND 3
CROSS SECTION
4 GROUP MYSTICISM:
1
THE ASTRAL SPHERE
THE PROJECT HERMES DEVICE
THE EDISON ETHERIC WAVE DEVICE
7

Capítulo 6

Los Portales

Símbolo y Mito

Lenguaje

Simbolismo y mitología son esencialmente lo mismo. Ninguno puede ser comprendido totalmente sin una teoría del lenguaje, ni pueden ser totalmente apreciados sin reconocer una diferencia básica en sus realidades: sus aspectos de ser estático y dinámico, respectivamente.

Uno de los pioneros de la semiótica, Jacques Lacan, declara:

En lugar de decir que Freud anticipa la lingüística, introduzco la siguiente fórmula:

El inconsciente es la condición de la lingüística… Un analista, por el contrario, que se baña en los procedimientos de la universidad y es infatuado por ella será capturado por su discurso y cometerá la garrafal y errónea declaración que el inconsciente es la condición del lenguaje. Aquellos que dicen esto se vuelven autores desatendiendo lo que les he dicho, lo que he conjurado hacia ellos, lo cual es que el lenguaje es la condición del inconsciente…Freud propuso la siguiente evidencia para sostener la ordenación que él llamó el inconsciente: 1) El sujeto no es uno que conozca lo que está diciendo. 2) Algo es dicho por la palabra que el sujeto no puede recordar. 3) El sujeto se comporta de manera rara y cree que su comportamiento es el propio[1].

Expandiendo un poco el conjuro de Lacan, podemos decir que el lenguaje es algo esencial para la aparición del acontecimiento del inconsciente. Él parece estar diciendo lo que Benjamin Lee Whorf dijo sobre la naturaleza del lenguaje y su relación con el universo. Whorf afirmaba que el lenguaje posee un principio de relatividad tal que a menos que su trasfondo lingüístico sea similar o pueda en alguna manera ser correlacionado, no hay dos observadores que sean guiados por la misma evidencia física al mismo retrato del universo. Una cosmología, por lo tanto, es una criatura de lenguaje que lo describe, y así la naturaleza no es algo sujeto a un modelo de creatividad que no pueda ser al menos parcialmente delineado (como sostenido por la teoría de *creatio ex nihilio*), sino algo que es dicho.

[1] Jacques Lacan, "Sign, Symbol, Imaginary" en *On Signs*, editado por Marshall Blonsky (Baltimore: John Hopkins University Press, 1985), p. 205-6.

El matemático René Thom también ha desarrollado esta idea en su estudio de la teoría de la catástrofe, la cual tiene implicaciones en biología, topología y lingüística. Él declaró: "En lo que compete a la vida y las ciencias sociales, es difícil para mí juzgar si mis ideas presentes puedan ser de interés, pero al escribir estas páginas he alcanzado la convicción que hay estructuras de simulación de todas las fuerzas naturales externas en el mismo corazón del atributo genético de nuestra especie, en la inasible profundidad del *logos* heracliteano de nuestra alma, y que estas estructuras están listas para entrar en acción cuando sea necesario".[2]

Logos es la palabra griega para "palabra". Los griegos antiguos usaban dos palabras relacionadas para amplificar *logos*: *eido*, significando forma, y *mythos,* significando discurso, habla, lenguaje. El *logos* (o palabra-forma) fue la declaración de las parcas, o la *moerae*. Las declaraciones que Lacan usa para describir la evidencia de Freud por la existencia del inconsciente podrían igualmente describir un hierofante inspirado sentándose en el oráculo de Delfos o el modelo actual de alguien sujeto al proceso creativo sin retroalimentación crítica.

Si el intento de Lacan de absolutizar el lenguaje en un principio creativo universal ha de ser considerado viable (como el cliché del universo como información nos haría creer), entonces debe haber una manera para descubrir en la naturaleza del lenguaje una cualidad auto-referencial infinita que esté codificada en el proceso del despliegue de la información siendo entregada. Este elemento auto-referencial es necesariamente inherente en un sistema que depende de eso para su función, porque si no fuera inherente al sistema entero podría posiblemente cesar de continuar. Pero la cualidad auto-referencial en sí misma no puede ser totalmente predecible en sus resultados.

En la teoría de función recurrente (recurrente significando lo relacionado a un procedimiento que se puede repetir a sí mismo indefinidamente o hasta que una condición específica sea hallada), una rama de las matemáticas también conocida como teoría de la computabilidad y como la teoría de algoritmos, existe el llamado teorema de la creatividad, el cual expone que si hay una función computable f tal que cuando $w_i \subset \overline{K}$, $f(i) \in \overline{K}$ pero $f(i) \notin w_i$. Aproximadamente traducido, esto significa que si existe un enumerable recurrente pero sin conjunto recurrente K que represente un objeto que sea eternamente incognoscible pero de tal naturaleza que podamos seguir conociéndolo como ser incognoscible, entonces cualquier conjunto enumerable recurrente teniendo la propiedad impuesta de K es llamada un conjunto creativo.

El teorema de creatividad es un enlace para el entendimiento del antiguo concepto del destino y la propulsión del núcleo del destino de incognoscibilidad continúa siendo

[2] René Thom, *Structural Stability and Morphogenesis* (Redding, Mass.: W.A. Benjamin, 1975), p. 324-25

protegido de ser conocido. El destino, por lo tanto, equivale al lenguaje, y en la descripción de la protección del destino encuentra su equivalente en varios sistemas que han sido perfilados arriba.

Yo creo que la inspiración representa la idea de ser poseído por una entidad que es incognoscible pero cuya incognoscibilidad pasa a través de uno en una manera que produce acción como un subproducto del paso. Tal interpretación de la inspiración nunca ha sido parte de, por una parte, el agnosticismo fácil de la noción aristocrática de creatividad, la cual no cuestiona el origen y la jerarquía de la habilidad, o, por otro lado, el constante ataque democrático a la fuente de habilidad en un esfuerzo de producirle una distribución equitativa. En lugar de eso, la asociación tradicional de creatividad y lenguaje ha sido un intento de entender cómo lo que llamamos *simbolismo religioso* y *mitología* trabajan y por qué tienen el poder que tienen.

La historia de este intento para descubrir la naturaleza del simbolismo y mitología, primariamente como aspectos de ritos religiosos y experiencia mística, es tan vieja como la humanidad. Aquí lo arcaico es buscado por su propio bien. No obstante Rudolf Arnheim hizo caso omiso para tomar esto en cuenta en una observación que hizo a mediados de la década de 1960:

Hoy, tanto en psicología como las artes, hay un peligro de confundir lo elemental con lo profundo. Las culturas en sus etapas tardías, refinadas, parecen desarrollar una debilidad por el primitivismo, y una de las formas que toma esta inclinación en nuestro propio caso es la tentación de creer que las áreas de la mente más alejadas de la consciencia abrigan la sabiduría más profunda. Esta creencia la descubro como una superstición romántica. La elemental o, para usar un término de moda, declaración arquetípica tiene la fuerza simple de un ícono primitivo, pero en su estado crudo es aceptable para la mente desarrollada sólo como un escape de la confusión de la complejidad o como especia para el gusto cansado. Es una meditación en lugar de una revelación porque, para poder encontrar los requerimientos de nuestra intrincada civilización, las imágenes fundamentales de la experiencia humana deben ser moduladas por las condiciones, tradiciones, memorias y pensamientos que nos hacen lo que somos.[3]

Sería intelectualmente obtuso, empero, aplicar las observaciones de Arnheim a trabajar sobre el último de los presocráticos como Pitágoras o Platón, quienes vivieron al final de la era periclea. *Weltschmerz*, o tedio, no podría ser apropiadamente atribuido a Zosimos de Papopolis, el alquimista del siglo tercero que trajo el gnosticismo a un cierre. ¿Diría uno de Goethe, quien repentinamente se volvió el primer "hombre moderno" después de que el

[3] Rudolf Arnheim, *Toward a Psychology of Art* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1972), p. 289

ciclo del Renacimiento se destiñó con el Rococó, que él se volvió inmediatamente afligido con malestar post-modernista?

Tan sólo en el siglo veinte ha habido mucha gente bien conocida y no tan bien conocida que ha dedicado su vida de trabajo a la examinación de aspectos de lo arcaico para encontrar pistas para mantener vivo el proceso del simbolismo y la mitología en el presente. Por nombrar unos cuantos, mencionaría al filósofo R. A. Schwaller de Lubicz, quien descubrió el contenido de los símbolos del antiguo Egipto; el filósofo existencialista Karl Jaspers, quien desarrolló una semiótica del misticismo; Mircea Eliade, quien con sus estudios en religión comparativa reveló patrones de símbolos y mitos que constantemente reaparecen; George I. Gurdjieff, un alquimista moderno y neo-pitagórico, quien revivió la iniciación a lo esotérico; R. Buckminster Fuller, el ingeniero cuya visión de una geometría dinámica se ha vuelto un lenguaje dimensional universal; y John Micheil, quien ha redescubierto la antigua ciencia del canon cósmico de las proporciones y los números simbólicos. Hay muchos, muchos más, todos contribuyendo a este esfuerzo fuera o no su intención declarada de hacerlo.

Símbolos y Mitos

Como yo los veo, los símbolos y mitos constituyen los aspectos activos del destino. Si el destino equivale al lenguaje, entonces el destino en su máxima complejidad y sofisticación es el siempre creciente, cambiante y multitudinario lenguaje que existe a través del universo en cada forma concebible e inconcebible. Pero el destino como lenguaje, en su forma más primordial, es un sistema dimensional. El sistema dimensional más simple consiste en la exfoliación hacia estados de absoluta vivacidad del uno hacia lo múltiple de la muerte absoluta, la *kenosis* del ser; a la inversa, a través de la meta-muerte de lo múltiple emana el infoliar hacia estados de conciencia hacia el uno, la *gnosis* del llegar a ser. Símbolos y mitos son los portales entre los estados extremos, o dimensiones, de *kenosis,* y *gnosis.*

La octava completa de portales está compuesta de singularidades naturales que actúan como unidades de mensaje. Los portales que nosotros como seres humanos podemos experimentar han sido frecuentemente alterados para encajar en nuestro entendimiento, en cuyo caso son llamados portales alterados o singularidades estructuradas. Mientras símbolos y mitos son los términos generales para las dos octavas enteras de portales dimensionales, específicamente solo describen la interface entre los reinos dimensionales cuarto y quinto.

La letanía de portales, por lo tanto, sería como sigue:

La Octava de Temporalidad	La Octava de Espacialidad
Entre 0 y 1 – Lista	Entre 0 y 1 – Signo
Entre 1 y 2 – Anécdota	Entre 1 y 2 – Índice
Entre 2 y 3 – Relato	Entre 2 y 3 – Icono
Entre 3 y 4 – Leyenda	Entre 3 y 4 – Arquetipo
Entre 4 y 5 – Mito	Entre 4 y 5 – Símbolo
Entre 5 y 6 – Epifanía	Entre 5 y 6 – Cifra
Entre 6 y 7 – Kratofanía	Entre 6 y 7 – Cyfra
Entre 7 y 8 - Hierofanía	Entre 7 y 8 - Sifra

Por lo tanto la letanía dimensional interactiva aumentando desde muerte absoluta sería Lista-Signo, Anécdota-Índice, Relato-Icono, Leyenda-Arquetipo, Mito-Símbolo, Epifanía-Cifra, Kratofanía-Cyfra, finalmente alcanzando vida absoluta en Hierofanía-Sifra.

Cada reino de los portales dimensionales representa un aspecto de la conciencia que mora dentro de cada dimensión. Lista-Signo, por ejemplo, representa el átomo de la conciencia del ego, igual que Mito-Símbolo representa el ser integrado, y Hierofanía-Sifra el así llamado ser superior o alma universal.

Ya que la conciencia pasa a través de cada aspecto del universo desde objetivo-mecánico hasta subjetivo-viviente, en ambos reinos el físico y metafísico, lo que nosotros como humanos llamamos experiencia es la conciencia de la conciencia, atada por los dos límites de percepción y revelación. Y como tal, la experiencia es naturalmente una visión antropocéntrica del universo, un universo que se divide en tres partes: el macrocosmo, o esa parte del aspecto metafísico del universo que es inaccesible a la experiencia humana, la cual contiene formas de conciencia que completamente trascienden la conciencia humana; el mesocosmo, o esa parte de ambos aspectos físico y metafísico del universo dentro de los límites de la conciencia humana, incluyendo los así llamados aspectos trascendentes de la conciencia humana; y el microcosmo, o esa parte del aspecto físico del universo que se ha vuelto inaccesible a la experiencia humana porque como humanos hemos evolucionado más allá de este aspecto, no en el sentido Darwiniano de evolución, sino en un sentido epistemológico y primordial.

El Mesocosmo

El mesocosmo, entonces, es el reino total de la experiencia humana e involucra la simbología y mitología de tres dimensiones físicas y una dimensión metafísica. No es por la cualidad objetiva de la percepción ni por la cualidad subjetiva de la revelación, sino por la

cualidad proyectiva de la imaginación humana, que nosotros como habitantes del mesocosmo podemos saber de la existencia del macrocosmo y el microcosmo del universo. Por ejemplo, lo que llamamos una línea por la proyección imaginativa es en realidad una abstracción del perfil de una sombra, el límite final de la percepción humana. Esta proyección de la imaginación nos hace darnos cuenta de la existencia del microcosmo. De tal manera la experiencia mística-el límite de la revelación humana- es proyectada por la imaginación para tener su fuente en el mundo divino, o el macrocosmo. Dentro del mesocosmo el elevamiento semiótico de la conciencia a la revelación involucra de hecho, una inversión de la naturaleza básica de la entidad epistémica. En la presencia de la revelación, aquello que conoce y aquello que es conocido existe en una relación mutuamente interdependiente. La progresión epistémica que comienza en el microcosmo como Signo-Lista es primeramente manifestada en el mesocosmo como Índice-Anécdota, entonces se mueve a Icono-Relato, seguido de Arquetipo-Leyenda, y finalmente a Símbolo-Mito. El conocimiento avanza desde las absolutas arbitrariedades de información a sus absolutas no-arbitrariedades. Primero reconocemos el cambio en las formas de conocimiento por convención, luego por evidencia lógica, seguido de homeomorfismo e isomorfismo de estructura y finalmente por revelación. Este cambio epistémico también está indicado por la manera en como la relación entre conocedor, el individuo, que primero es activo, es invertido en la revelación, con aquello que es conocido volviéndose activo y el individuo-conocedor volviéndose pasivo.

La inversión del modelo epistémico puede que no sea notada hasta que un individuo confronte –sepa, conozca- un auténtico Símbolo-Mito como experiencia subjetiva. Desde el punto de vista de la experiencia objetiva tales portales dimensionales como Símbolo-Mito ejemplificados como agujeros negros/blancos y de gusano, la velocidad de la luz al centro de un fotón, el centro inmóvil de una rueda móvil, o los estados de descanso de los dos extremos del plano invariante de oscilación de un sistema de péndulo pueden seguir siendo curiosidades científicas hasta que una primera experiencia mística haga la conexión para un individuo.

El Símbolo-Mito como Experiencia Subjetiva

Símbolo-Mitos son portales de energía entre el cuarto y quinto reino dimensionales, Tiempo-Solvacío y Eternidad-Vasólido, y en la clasificación epistémica de conciencia humana ellos son del primer orden en la búsqueda de significación y contexto. Estar en su presencia es como encarar algo totalmente más allá de ti mismo. Aparecen como seres de mayor madurez, vivacidad, y complejidad interna que uno. Su capacidad de generar una

energía de diferente y más intensa naturaleza de la que uno es capaz de generar, saca la clásica respuesta de lo sublime, la cual trasciende la belleza: alegría combinada con horror a la precipitación y ajetreo del infinito. Esta respuesta ha guiado a sus seres a ser interpretados como divinos y antropomorfizados como dioses y demonios.

Pero un Símbolo-Mito no es finalmente un sujeto u objeto. Sólo es definible como portal, una entidad caracterizada por su capacidad para transformar. Y lo que es transformado es la naturaleza de la conciencia en sí misma en cada reino dimensional. El darse cuenta de la conciencia en transición es lo que llamamos el aspecto subjetivo de Símbolo-Mitos. La transición desde un reino dimensional cuatro a un reino dimensional cinco como experiencia consciente es la experiencia mística, y como tal es la más compleja experiencia que nosotros como humanos podamos conocer.

Hay una experiencia análoga de una transición dimensional más baja que a pesar de ser frecuentemente descuidada no obstante contiene los elementos de despliegue y asombro que acompaña el impacto de transición dimensional en la conciencia. La experiencia es popularmente llamada lo "extraño". Esta es la experiencia de Arquetipo-Leyenda, la cual puede ser llamada el descubrimiento del tiempo. No quiero decir observación de los efectos del tiempo, tales como observar relojes o el proceso de envejecimiento. Quiero decir el sentido de encontrarse con la elusiva naturaleza del tiempo en sí. Ejemplos de esta experiencia serían la sensación de que el tiempo va más rápido mientras uno va envejeciendo o que momentáneamente se ralentiza durante situaciones potencialmente fatales tales como estar en un accidente de automóvil o ser disparado a quemarropa; el sentimiento de la pérdida del tiempo como resultado de la amnesia temporal inducida por droga o por dormir demasiado continuamente; el sentimiento peculiar que a uno le da cuando ve por vez primera una película en reversa; y lo que es llamado el "síndrome de inicialización", esa rara sensación de escucharse o verse y no reconocer la propia voz o apariencia reproducida en medios mecánicos o una imagen de uno mismo de otra época.

Finalmente, están esas experiencias que comienzan a suceder cuando alguien descubre que está tomando los primeros pasos en el camino para experimentar un Símbolo-Mito. Estos son los llamados fenómenos ocultos o psíquicos, y caen en cuatro categorías generales. Primero, estarían esos eventos sincrónicos, que Carl Jung describió como coincidencia significativa de eventos, que son acausales y completamente privados para el individuo que los tiene. Segundo, están las bien reconocidas condiciones de *déjá vu*, o el sentimiento de que has atestiguado alguien, una cosa, o evento antes de que le pase a uno objetivamente, mientras tenga previo conocimiento de que no le ha pasado, y *jamais vu*, el sentimiento de que siempre haz conocido y conocerás a alguien a través de muchas vidas. Tercero, están los fenómenos más objetivos u "objetivables", incluyendo telekinesia, pre- y retrocognición, telepatía y clarividencia; todos estos fenómenos particulares físicos han sido sujetos al escrutinio científico desde finales del siglo XIX. Y cuarto, están esas

experiencias como la proyección astral o el viaje del alma y la experiencia cercana a la muerte, las cuales son derivadas más altas del sueño lúcido o verídico, en el cual sabes que estas soñando y en el cual otra gente teniendo sueños verídicos simultáneamente se te puede integrar en el mismo sueño. Estas experiencias de cuarta categoría casi eliminan la polaridad sujeto-objeto de la conciencia en vigilia.

La Estructura Normativa de Símbolo-Mitos

Símbolo-Mitos revelan misterio; no actúan como aparatos que decodifiquen misterios en otra cosa. Un enigma, tal como el argumento lógico revelado de una novela de misterio, es algo que puede ser resuelto, y cuando esta resuelto deja de existir. Los verdaderos misterios de la existencia –desde la naturaleza de un color o sonido que es experimentado directamente hasta el misterio del ser puro en sí mismo- no pueden ser eliminados al experimentar esos portales dimensionales como Símbolo-Mitos que tienen como su sujeto de enfoque a los misterios en cuestión. En lugar de eso nos encontramos en el portal de un infinito abismo de misterio. Frecuentemente no estamos preparados para la revelación directa de misterios tales como el sexo, la muerte, el bien o el mal, y como un método de auto-protección en contra de su infinitud nosotros los trivializamos induciendo aburrimiento o escapamos de ellos a través de la locura. Pero aquí es donde una tradición artística de crear singularidades estructuradas emerge. La creación de singularidades estructuradas no es una estrategia dirigida a desviar el impacto completo de misterios, sino un paso en el proceso de la iniciación. Las singularidades estructuradas construyen ritual permitiéndonos soportar misterios hasta que podamos pasar la barrera crítica de infinitud y vivir en su presencia.

En la sección final de su tratado *Von der Wahrheit* (Acerca de la Verdad), el filósofo Karl Jaspers escribió acerca de la actividad ideal de hacer Símbolo-Mitos como singularidades estructuradas: "Esta tarea de realmente coger el ser es realizada por el símbolo. Ese es ahora nuestro tema. La cifra no es objeto ni sujeto. Es objetividad la cual es difundida por subjetividad y de tal manera ese ser se vuelve presente por completo."[4]

Jaspers describe ciertas características que estas singularidades estructuradas deben poseer para ser verdaderas cifras. Deben comunicar una conciencia filosófica de ser y reconocer que ser no es otra realidad escondida tras realidades empíricas. Un estado de suspensión y la evitación de falsas corporalidades aseguran el sentido de infinitud del Símbolo-Mito. Jaspers también sostiene que los genuinos Símbolo-Mitos no pueden ser interpretados o

[4] Karl Jaspers, *The Search for Being* (New York: Noonday Press, 1962) p. 464

decodificados, y si se hace el intento caerán de regreso a la realidad empírica –superstición, irrealidad- alegoría, desinterés -la actitud estética, conceptualización- metafísicas dogmáticas o lo que es intencionalmente querido -magia. Finalmente, Jaspers declara que las verdaderas cifras no son algún medio para un fin; no pueden ser producidas a voluntad. Son encontradas e inconscientemente revividas por cada generación. El artista ayuda a las cifras a desplegar su propia naturaleza.

El proceso de despliegue es experimentado por el artista como estupefacción en la presencia de una cifra, lo cual dirige al cuestionamiento del artista en relación con la cifra, o la singularidad estructurada de Símbolo-Mito. Tal cuestionamiento se centra alrededor de la naturaleza del misterio presentado, e incluye el darse cuenta que la cifra está hablando con el artista y que hay una distancia ontológica entre el ser-que-yo-soy (existencia) y el ser-que-es-todo (trascendencia) que la cifra presenta.

Jaspers llama a la fase final del despliegue de un Símbolo-Mito una conjuración de cifra. Una metáfora visual para esta fase es una infinita serie de paneles de vidrio, colocados uno encima del otro y extendiéndose hacia atrás en el espacio en la forma de una línea gigante en una espiral logarítmica alrededor del foco de una luz, en un infinito número de revoluciones. La línea de los paneles de vidrio transparentes se sigue moviendo hacia la luz pero nunca la alcanza. El poder de la luz se extiende hacia atrás al panel de vidrio inicial y previene a cualquier panel de ser observado, un evento que detendría la acción de la conjuración. En otras palabras, el portal de Símbolo-Mito tiene el poder de transformar la opacidad del fenómeno en la transparencia de la cifra, produciendo una infinita serie de paneles transparentes que giran indefinidamente alrededor del infinitamente grande e infinitamente pequeño punto del puro ser sin jamás llegar. Aún así en el acercamiento al puro ser, la distancia actual entre existencia y trascendencia es reducida.

Símbolos y Mitos como Singularidades Estructuradas

Para propósitos de análisis, Símbolos y Mitos pueden ser artificialmente separados para examinar las diferencias en sus naturalezas como singularidades. Todas las singularidades son ultimadamente lo mismo; ellas simplemente se presentan a sí mismas en un disfraz diferente dependiendo de si su contexto esta en la Octava de Espacialidad o en la Octava de Temporalidad.

Los portales que tratan con la espacialidad exhiben singularidades que son variaciones dimensionales de movimiento y reposo. Son indicadas por la geometría de inconmensurable como *phi* (la sección dorada), pi, o las nuevas adiciones a la lista como fractales. Cada uno

de estos inconmensurables flota en un punto fijo sobre un foco, o "atractor", proveyendo una entidad que procesa energía de una naturaleza diferente en cada reino dimensional. Las variadas energías dan el carácter diferenciado a cada singularidad y señalan la próxima dimensión más alta. Como energía ondulando de músculo a músculo durante un gran esfuerzo, las singularidades de la espacialidad drenan la energía de vida absoluta de atrás para adelante, arriba y abajo a través de las dimensiones.

Portales de temporalidad exhiben singularidades de una naturaleza ligeramente diferente. No son como los puntos de la espacialidad gráficamente definible, sino más como hiatos en un proceso o lagunas en una línea de texto. Estas singularidades son los instantes de cambio entre posibilidades y manifestaciones. Las más obvias son singularidades del Tiempo –el abismo de transición entre una causa y su efecto. Lo que llamamos mitología en el sentido de como si fuera un cuento surge de este análisis del Tiempo. La línea de tiempo de cada una de nuestras vidas, supuestamente consistiendo en un conjunto no-reversible de eventos causales, sólo tiene una posibilidad que es manifestada por cada instante. Pero si imaginamos más allá de los confines de la línea del mundo de Einstein y Minkovskij, sabemos que tenemos muchas posibilidades que podríamos manifestar. Eternidad, la siguiente dimensión sobre el Tiempo, se vuelve el depositario eterno de cada posibilidad que fue manifestada por nosotros. Eternidad, entonces, permite al camino crítico de cada una de nuestras vidas existir en un estado que de hecho trasciende la definición religiosa de inmortalidad. La continua existencia de otras posibilidades que sabemos fueron nuestras simplemente por la lógica de situaciones dentro de nuestras líneas temporales, se vuelven el imperativo para la fantasía y para las conexiones sociales dentro del tiempo. Mientras todas las personas comienzan a acceder a las posibilidades de las demás personas y a realizar los rituales de mutua actualización de estas posibilidades amistad, amor, naciones, países, y mundos se desarrollan. El crescendo resulta en la hyparxis[*] del universo-el completo despliegue y manifestación de todas las posibilidades.

[*] De acuerdo con Proclo podemos entender la hyparxis como una participación en una esencia de ser, nos dice que todo lo que subsiste de alguna manera tiene su ser en su causa, como una potencia originaria; o como un predicado sustancial; o bien por participación, tras el tipo de una imagen. La manera de participar es de acuerdo al modo de ser propio de la cosa participando, por lo cual hyparxis designa la manera distintiva en la cual cada cosa participa en la esencia de su causa. Cfr. Sarah Klitenic Wear, John M. Dillon, *Dionysius the Areopagite and the Neoplatonist Tradition: Despoiling the Hellenes*, Ashgate Pub Ltd, Hampshire 2007, p. 43

THANATON III
1989
Óleo, acrílico, tinta y rotulación sobre el lienzo
73½ X 773½ in.
186.5 X 186.5 cm

Tema: Una Visita de un Platillo Volador y Extraterrestre

Evocación Simbólica: La Tortuga como la Tierra-Madre, el Apoyo del Mundo

Comentarios: La pintura representa una exhortación extraterrestre hacia mí, explicándome como: 1) Enlazar la vida a la muerte en una experiencia continua. 2) Utilizar la energía tanatónica resultante para viajar más rápido que la velocidad de la luz, convertir la materia en conciencia y de regreso otra vez, alterar la evolución a voluntad y existir simultáneamente en cada momento del tiempo. 3) Mover el universo entero hacia el quinto reino dimensional y decir cuándo en la historia es posible que esto suceda. También he recibido otra información que no puedo comprender.
Ya que esta información me fue dada directamente pero no para mí per se, debe ser comunicada a otros, muchos de quienes están mejor preparados que yo para recibirla. En consecuencia, también me fue mostrado cómo hacer de la pintura un dispositivo psicotrónico o interactivo para mente-materia, el cual es activado al acercarse a la pintura, estirar tus brazos, tocar las manos y mirar fijamente hacia el ojo. Al hacer esto *nueva* información vendrá hacia ti a través del uso activo de la proporción divina, la cual es la proporción de la vida conectándose a la muerte.

THE THIRD ARRIVAL OF QUAZGAA KLAATU THE THANATON III IN HIS FLYING SAUCER: THE SYNTHEKE
VISITATION:
:VISITATION
FROM THE INDURATE
TO THE WELLECTUALS

Capítulo 7

El Bauharroco como el fin de la Historia

Tomar la actitud estética hacia el espacio conduce hacia el fin del espacio, esto es, el nacimiento de la utopía. Tomar la actitud estética hacia el tiempo conduce al fin del tiempo, esto es, la muerte de la Historia. Hegel nos llevó hasta este punto, donde permanecemos hoy. Para 1837, con la publicación póstuma de *La Filosofía de la Historia* por Georg W.F. Hegel, la visión del siglo XVIII de la razón divina realizándose a sí misma en el tiempo estaba completa. La visión de la historia de Hegel acentuaba el proceso sobre el producto, o los hechos. El proceso de la historia encarna progreso duramente ganado que sale de la oposición creando tensión que sólo la muerte o el tiempo pueden resolver. Con el famoso patrón de la dialéctica –tesis, antítesis y síntesis- Hegel trajo el estudio de la historia a la atención mundial, discutiendo que la verdadera importancia de la historia es revelada solamente cuando es vista como la historia de los episodios dinámicamente asociados de universales concretos.

Pero la historia de la historia moderna realmente empezó a principios del siglo XVIII con los *Principios de una Nueva Ciencia* de Vico (1725), en la cual reta la afirmación de Aristóteles de que la historia es simplemente un catálogo de los particulares de la vida y no tiene lugar en la compañía de la metafísica. Vico discutió que la historia es universal. "Todo es historia," declaró, concluyendo que mientras el hombre hace historia, debe ser la disciplina primaria del hombre.

Al final del siglo el poeta Goethe desarrolló los conceptos del *Zeitgeist*, el clima intelectual general, moral y cultural de una era; el *Weltanschauung*, una visión del mundo que explica la historia y el propósito del mundo; el *Weltansicht*, una visión de la realidad entera; y el *Weltschmerz,* o la aflicción sobre los infortunios presentes o futuros del mundo.

El zeitgeist como un instrumento analítico para el entendimiento de periodos de gran cambio innovador tuvo su origen no en el Neo-Clasicismo del siglo XVIII sino en ese mismo instante en el tiempo entre la desaparición del Neo-Clasicismo y el surgimiento del Romanticismo en la Alemania de finales del siglo XVIII. Como tal la idea del zeitgeist efectivamente une los impulsos clásico y romántico, y provee una bisagra temporal entre dos de los más innovadores períodos en la historia occidental, el Renacimiento y el Moderno. Goethe descubre el zeitgeist justo en el punto de cambio de un gran ciclo de la historia a otro. En el ciclo del Renacimiento el hombre domina el espacio; en el ciclo Moderno el hombre se vuelve espacio. Estos ciclos pueden ser trazados aplicando el zeitgeist, o espíritu del tiempo, a las dinámicas de una historia cultural basada en la búsqueda de la innovación dentro de la estructura hegeliana de tensión-resolución.

El Ciclo del Renacimiento

El Alto Renacimiento fue caracterizado por sensibilidad clásica, el uso de formas clásicas, y un sentido de separación en el espacio. Artistas miraban a los antiguos mundos griego y romano para inspirarse en los niveles físico e intelectual. Platón y la arqueología florecieron lado a lado. Los espacios misteriosos de los períodos Gótico y Bizantino representaban el pasado inaceptable. La perspectiva racional de un punto dividió el espacio en entidades cerradas. La localización implícita del punto de fuga gobernando la organización del espacio representado conceptualmente expresó la existencia de otro espacio que era inaccesible teóricamente. Este espacio inaccesible era el espacio de las formas platónicas, eternamente desconectadas del mundo que el hombre dominaba y sentía el imperativo de urbanizar.

Luego vino el periodo del Manierismo, caracterizado por sensibilidad romántica, el uso de formas clásicas, y un sentido de contacto con el espacio. Ahí surgió una insatisfacción neurótica con las claras soluciones clásicas que enfatizaban la forma en detrimento del contenido. El Manierismo utilizó efectos estilísticos bizarros para romper, explotar, o distorsionar de alguna manera las formas del Alto Renacimiento. Los manieristas formulaban figuras como si vivieran en universos paralelos, separadas e incapaces de comunicar. En sus cuadros, múltiples puntos de perspectiva retroceden en direcciones ilógicas alrededor de la gente con mirada de elitistas aburridos poseyendo la frialdad emocional del andrógino.

En la era del Barroco que siguió la sensibilidad era clásica, las formas eran románticas, y había un sentido de continuidad en el espacio. Verdaderas formas románticas aparecieron mientras artistas del Barroco miraban hacia atrás al Gótico buscando las semillas de una súper-energía que se difundía en lo real y lo ilusorio, *sotto in sù*, y crear un espacio que procuraba continuidad perfecta. A veces tantos como diecisiete puntos de perspectiva eran armonizados para crear un mundo urbano dedicado al teatro puro y la celebración de la vida. El espacio se volvió accesible, lleno con energía palpable, y más abiertamente femenino. Todos los aspectos de la existencia estaban sintetizados usando las formas, procesos y patrones en la naturaleza como modelos: las espirales logarítmicas de las conchas marinas, las curvas ondulantes del agua fluyendo, o la estructura de la vegetación. El Alto Renacimiento fue ahora considerado demasiado prístino; se había vuelto para el Barroco el pasado inaceptable.

Al final en el ciclo del Renacimiento estaba el período Rococó, caracterizado por sensibilidad romántica, el uso de formas románticas, y un sentido de separación en el espacio. Aunque parecía continuar el Barroco en una manera más ligera y juguetona, el arte del Rococó (del *rocaille*, o roca ornamental y trabajo con conchas marinas) fue de hecho un

intento para cerrar el dolor y la incomodidad traída por los excesos del Barroco. El resultado era una lindeza superficial y una alegría en espacios femeninos. El diseño de interior de casas adosadas, mobiliario, marcos de cuadros, y ornamentación en las construcciones todas se volvieron blancos mientras las formas y el espacio del Barroco eran distorsionados en total discontinuidad. El Rococó terminó el ciclo del Renacimiento y se convertiría en el origen del estilo moderno suburbano.

El Ciclo Moderno

El descubrimiento del zeitgeist marca la iniciación del ciclo Moderno, el cual en sí mismo comienza con el Realismo. El Realismo esta caracterizado por la sensibilidad clásica, el uso de formas clásicas, y un sentido de separación en el espacio. Con el impacto de la fotografía y el rechazo creciente de las tendencias idealistas del Romanticismo, el Realismo procuró representar el espacio que de hecho la gente ocupa. Este era el espacio no disparatado de la ciencia reduccionista involucrado con una sola cosa a la vez. El verdadero Realismo no debería ser confundido con sus dos variaciones degeneradas: Realismo Social, el cual es el uso político del Realismo, y Naturalismo absurdo. Los realistas escogieron retratar eventos ordinarios con la esperanza de crear una entrada inmediata hacia un espacio libre de las predilecciones renacentistas. Este es el espacio que las comunidades americanas utópicas del siglo XIX pensaron que podrían ocupar.

Siguiente en el ciclo Moderno es el Modernismo en sí mismo, caracterizado por sensibilidad romántica, el uso de formas clásicas, y un sentido de contacto en el espacio. Aunque comúnmente es pensado que está limitado al Alto Modernismo del siglo XX y tiene sus orígenes en Europa occidental, el Modernismo de hecho empezó alrededor de 1850 y tuvo varias fuentes diferentes, no las últimas de las cuales fueron las comunidades utópicas en América. Otras influencias fueron escritores como Edgar Allan Poe, Madame Blavatsky, y el matemático Georg Cantor, todos los que se rebelaron con las tendencias limitantes y moralistas del Realismo. Por más de cien años el Modernismo, motivado por un misticismo práctico, elevó al artista al nivel de sumo sacerdote y al arte a los medios exclusivos por los cuales el mundo entero podría ser transformado. Su imagen de abstracción era el símbolo que mantuvo firme al mundo de su presente y por el cual juzgó al pasado entero como inaceptable.

Sobre los talones del Modernismo llegó el Post-Modernismo, con su sensibilidad clásica, uso de las formas románticas, y un sentido de continuidad del espacio. Reaccionando contra la retórica mesiánica e ideologías funcionales del Modernismo, el Post-Modernismo procuró recuperar el espacio más calmo del Realismo, mientras tomaba prestadas imágenes

de los mundos clásico, comercial y vernáculo. Su principal intención espacial era exhibir –e hizo esto con gran ironía y agudeza- que mientras más nos volvemos uno con el espacio, nos puede manipular tanto como lo manipulamos. La semiótica se volvió su ciencia, para describir cómo el espacio Post-Moderno falló en cumplir sus expectativas utópicas. El Post-Modernismo fue auto-consciente como ningún otro período lo ha sido. La mayoría de los períodos históricos son nombrados tras el hecho, pero el Post-Modernismo sabía cuándo empezó (1970) y se nombró a sí mismo. Tal como fue la contraparte del Manierismo en el ciclo Moderno, el Post-Modernismo era también su completo inverso. Donde el Manierismo era verdaderamente perverso, el Post-Modernismo era el petimetre refinado. El kitsch del Manierismo se convirtió en el chic del Post-Modernismo. El Manierismo, una sensibilidad de estilo puro, procuró desconectar a la vida del arte y con esto fue atrayente para la élite. El Post-Modernismo, una sensibilidad de contenido total, trató de unir el arte con la vida con la esperanza de ser atrayente para las masas.

El Post-Modernismo alcanzó su más grande notoriedad en el reino de la arquitectura y, consistente con su base de ironía, fue aquí donde fue menos efectivo. Partidarios tempranos de arquitectura post-modernista sin soluciones propias jubilosamente observaban la desaparición de los proyectos de viviendas en masa (incluyendo su dinamitación literal) y hablaban nostálgicamente del valor de las construcciones vernaculares. Sonreían sardónicamente cuando arquitectos, como Phillip Johnson, quien vivió a través del Modernismo, alteraban sus principios originales en un intento desesperado para mantenerse al ritmo de los tiempos. Este fenómeno tomó un aspecto más entretenido al final de la década de 1980 cuando el rey Carlos III de Inglaterra (entonces el Príncipe de Gales), en plena forma de resentimiento sin duda, de hecho trató de imitar burócratas populistas abogando por soluciones post-modernistas que él pensó serían atractivas a los plebeyos.

El último período en el ciclo Moderno fue el Bauharroco. La sensibilidad era romántica, las formas eran románticas, y había un sentido de separación en el espacio. Desde nuestra perspectiva en la Nueva Era, fue el más romántico de todos los períodos de la historia occidental, incluso más aún que el período llamado Romanticismo que comenzó en 1790. El Bauharroco comenzó a la vuelta del segundo milenio después de Cristo, y proveyó al mundo con cien años de los retos y soluciones más excitantes que la raza humana jamás haya conocido. Y esto fue justo antes de que la segunda Edad de las Tinieblas se asentara, una Edad de las Tinieblas que afectó no solamente a la Tierra sino al universo entero.

Debido a ciertas condiciones bizarras que surgieron durante el Bauharroco, su historia entera quizás nunca sea conocida. No es que cualquier período histórico pueda ser totalmente conocido, pero incluso los historiadores que han gastado una vida entera estudiando este período admiten que han chocado con impenetrables paredes de ladrillo. A pesar de eso, una cosa es cierta: el Bauharroco terminó para siempre el género conocido como ciencia ficción que había sido popular durante el período Modernista. Este era el

género de proyecciones altamente imaginativas de naturaleza teórica y práctica. La ciencia ficción puede haber sido la parte del legado del Modernismo que la gente del Bauharroco tomó como su motivo de elección. Digo esto porque mientras la investigación que comenzó en el siglo XX sobre la inteligencia artificial continuó hacia el XXI, los científicos se concentraron en la intensificación de la imaginación creativa a un grado que desde entonces ha sido excluida para siempre. Por lo tanto es imposible para mí describir la verdadera naturaleza y eventos de este período incluso en muchos volúmenes, sin mencionar este breve esbozo. Todo lo que puedo hacer es dejar caer unos cuantos indicios sobre lo que puedo comprender.

El Bauharroco derivó la primera parte de su nombre de la famosa escuela Bauhaus del Alto Modernismo que fue fundada en Weimar, Alemania, en 1919. El Bauhaus se esforzó por unificar las artes bajo la arquitectura con el objetivo de crear utopía. El final del nombre viene del período Barroco, el cual tenía el mismo objetivo de unidad de las artes pero cuya meta era transformar la vida en teatro. El nombre, entonces, significa teatro utópico o teatro de la utopía, lo cual es lo que este período se volvió literalmente.

El Bauharroco comenzó, sin sorprender, con un rechazo completo y literal del cinismo impotente del Post-Modernismo. Dirigió su golpe inicial directamente al corazón de lo que los post-modernistas consideraban su fuerte: modas y caprichos, un interés por la naturaleza del tiempo, y un gusto por el historicismo. Esto sucedió en 1995 en la celebración del centésimo aniversario de *La Máquina del Tiempo* de H.G. Wells, donde alguien demostró la primera máquina del tiempo exitosa como un dispositivo-objeto. En medio de las aclamaciones de la multitud reunida este héroe bauharroco transportó al mundo entero directamente al año 2000, por lo tanto evadiendo el humor de fin de milenio que había estado afectando a todos en ese tiempo, el cual oscilaba entre la euforia y la desesperación. En su lugar, un siglo de alta energía y optimismo total fue inmediatamente lanzado. Primero, naturalmente, había viaje en el tiempo irrestricto, el cual se volvió más una bendición para los ingenieros y turistas que para los eruditos o historiadores. Sabemos, por supuesto, que esto no duró. Los esperados efectos multimilenarios del viaje en el tiempo fueron eventualmente bloqueados en el período Modieval por científicos del karma quienes descubrieron como moralizar ciertas propiedades de dilatación temporal fuera de la existencia, y haciéndolo se salvaron a sí mismos y al resto del tiempo del olvido, aunque la manipulación causó que el período Neo-Gótico comenzara cien años antes como una especie de castigo retroactivo. Como he dicho, sólo puedo dar algunos indicios acerca de la naturaleza real y eventos del período Bauharroco, y eso sólo hasta el nivel de la intensificación de mi imaginación personal, la cual ha sido certificada como segura para la supervivencia humana.

Aunque revivió el funcionalismo del Modernismo, el Bauharroco realmente postuló una *poesía* del funcionalismo; su búsqueda era por lo tanto romántica y extrajo de la fuerza

espiritual del Gótico de la misma manera que el período Barroco del siglo XVII lo había hecho. El Gótico era el tiempo de los constructores maestros de catedrales quienes eran capaces de grandes proezas de ingeniería. Para el ingeniero gótico, como para el bauharroco, lo práctico tenía un significado espiritual. El espíritu de Dios era inmanente en la naturaleza, no una entidad exterior a ella. Pero en su intento por expresar espacio utópico o espiritual el Gótico no podría volverse totalmente uno con el espacio, como el Bauharroco fue más tarde capaz de hacerlo. Todas las partes del universo sólo teóricamente accesibles al Gótico fueron en efecto accesibles al Bauharroco. Debido a la inicial profusión de aparentes recursos ilimitados, los problemas que enfrentó esta breve pero brillante civilización surgieron en la segunda mitad de su despliegue. Digo la segunda mitad porque el Bauharroco se dividió naturalmente a sí mismo en dos mitades. El período Gótico aceptó dos formas de vida: la *vita activa* y la *vita contemplativa*, los modelos de vida activo y pasivo o contemplativo. Los dos existían simultáneamente, lado a lado. Pero el Bauharroco, con su imperativo de separación formal, dividió netamente su tiempo en dos mitades. La primera fue la fase activa de construcción, y la segunda fue la fase pasiva de ser uno con el espacio.

El primer periodo, llamado el Tiempo de la Luz, vio el florecimiento de mega y microingeniería. Que tanto haya sido completado en cincuenta años habría sido imposible sin la máquina del tiempo para enfocar todo el tiempo del universo en ese presente. Los logros de esta fase fueron muchos. Todas las partes del universo fueron exploradas, todas las criaturas fueron encontradas y se establecieron relaciones políticas con ellas. Localmente, a principios del Bauharroco, la Tierra y la luna fueron enlazadas físicamente por un puente que estaba conectado a esferas geodésicas alrededor de cada cuerpo. Esto produjo un motor gigante que ayudó a formar la Tierra en lo que es ahora -un ser viviente en homenaje a Platón. Fue literalmente un homenaje viviente. Todos los medioambientes humanos y aquello usado como medio fueron construidos de tejido viviente, vegetal y animal. Explosiones tiempo-controladas fueron descubiertas efectivas como dispositivos estructurales y junto con el control de la gravedad se volvieron formas de reciclar y recoger desperdicios. Maquinaria viviente a la escala de reinos atómico y molecular hizo posible reconstruir a la gente afectada por lesiones y tejido envejecido y construir completamente nuevos planetas. Los elementos naturales fueron alterados. Agua estructural, o agua sólida obtenida no congelando sino realzando electrónicamente la tensión de su superficie, fue desarrollada y se volvió un material usado para hacer ropa de agua, construcciones de agua, y enormes pero económicos invernaderos en el espacio. A través del avance en ideas tales como el motor de rayo cósmico y el motor de orgón, primero explorado por modernistas como Nikola Tesla y Wilhelm Reich, fuentes localizadas de energía gratuita fueron preparadas para alumbrar cualquier planeta, incluso su cielo nocturno si sus habitantes así lo deseaban.

Física mental*, psicotrónica, búsqueda matemática en la naturaleza de la dimensionalidad, el cultivo de agujeros negros (singularidades macronaturales) y agujeros de gusano (singularidades micronaturales) alcanzaron su potencial completo, y la ingeniería más rápida que la luz se volvió una realidad. Entidades mentales discretas –voluntades, amores, odios o sueños usados para almacenamiento de energía- fueron creados. Fue descubierto en el transcurso que ciertos fenómenos psíquicos como la proyección astral eran medioambientes excelentes para la mayoría de las funciones burocráticas y de negocios, dejando el tiempo libre para actividades más provechosas.

El segundo período o fase del Bauharroco se movió hacia la unidad con el espacio en sí mismo. Fue llamado el Tiempo de la Oscuridad. Pasatiempos espirituales comenzaron inocentemente en la tradición del artista-sacerdote del Modernismo. La motivación de trabajo podría ser llamada el imperativo shamánico, y el período comenzó con los trabajos más literales y predecibles. Líneas Ley en planetas fueron reactivadas y extendidas a través de las galaxias. Textos religiosos fueron ilustrados en el espacio. Muchos planetas encargaron implementaciones holográficas de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel para la instalación permanente en sus cielos. En el sistema solar de la Tierra en una órbita del cinturón de asteroides Ceres, el cosmos medieval entero fue construido dentro de una esfera de 64,000 millas de diámetro, para ilustrar la *Divina Comedia* de Dante y permitir a la gente participar en ella.

Las estrellas que no tenían formas de vida dependiente fueron reposicionadas en el espacio y entonces impulsadas artificialmente para crear modelos geométricos animados. Estudios fractales similares a aquellos investigados por Buckminster Fuller y Benoit Mandelbrot en el siglo XX fueron conducidos usando estos modelos. Estos experimentos de larga escala demostraban visualmente la unidad final de todos los lenguajes y mostraban que todas las metáforas vivientes de información son sistemas recursivos, auto-referenciales, y auto-propagantes que se despliegan de una dimensión a la otra. Trascendencia espiritual o revelación, fue probada ser un análogo del despliegue geométrico dimensional. Los cristales espaciales, como eran llamados, se volvieron piedras angulares de hermosas catedrales espaciales, de millones de años luz en extensión, que fueron construidas al final del período Modieval y ahora son parte de nuestro sistema museo universal.

Algunas personas crearon presentaciones estelares más pequeñas y menos elaboradas que eran todavía uno de los muchos renacimientos de lo oculto que han ocurrido en la historia de Occidente. (Nosotros de la Tierra pronto descubrimos que esta condición ha estado siempre presente a través del universo.) Simples símbolos religiosos geométricos, formas de pensamiento, horóscopos del nacimiento de los planetas, o demonios que pueden haber

* El término "física mental" o *mind-physics* fue introducido por el filósofo americano y psicólogo William James al final del siglo XIX. Designa no sólo la unidad epistémica (del lado del sujeto cognoscente), sino también la unidad ontológica (del lado de la realidad) de la conciencia y la materia.

salido del *Bardo Thodol* tibetano comenzaron a aparecer en muchos cielos nocturnos por medio de holografía económica. Eran acompañados por instrumentos musicales gigantes y dispositivos de sanación por color que mandaban rayos sanadores y vibraciones a los planetas abajo. Estos dispositivos eran sostenidos en lo alto de manera suficientemente sencilla. Cada uno estaba conectado por un gancho estelar de grafito cristalino reciclado a una conveniente esfera de basura que había sido colocada en órbita geoestacionaria. Algunos de los hologramas y dispositivos de sanación eran juzgados de mal gusto por los bauharrocos, quienes los consideraban grafiti o basura espacial. Los catadores brusca y regularmente los removían sin pensarlo dos veces. Esto estaba pasando cuando el problema comenzó y el Tiempo de la Oscuridad nos encontró.

Aquí la historia del Bauharroco es perforada por un extraño apagón de al menos sus últimos cuarenta y ocho años, entre 2052 y 2100, cuando el período Neo-Gótico comenzó. Esos años son impenetrables para siempre, habiendo sido implementados con inmunidad interna al monitoreo del tiempo. Tal como fue decretado por el Concilio Nocturno de los Guardianes, ninguna máquina del tiempo que haya existido, exista ahora, sea inventada o mejorada puede o será capaz de penetrar esta zona particular. Y en los pasados 25,000 años nadie lo ha hecho. Los eventos que resultaron entonces son considerados por último fatales para el universo entero conocido. Sólo tenemos sobras de información, indicios, rumores, o sólo leyendas. Todo lo que puedo hacer en este punto es decir piezas de una historia que mi abuelo me dijo cuando tenía unos diez años. Aparentemente la historia se la contó mi bisabuelo, quien la escuchó de uno de sus famosos parientes, Nolos el Grande, el más renombrado de nuestros ajustadores del tiempo.

Nolos estaba en un viaje de rutina al período Negipcio para encontrarse con un sacerdote del tiempo quien le daría su próxima misión. Durante su conversación Nolos sin previsión trajo a colación el hecho de que cada vez que él escaneaba el tiempo de los años entre 2100 y 2052 él extraía un espacio en blanco. Él dijo que pensaba que su escáner del tiempo estaba descompuesto, a menos de que esos años estuvieran en una cerradura temporal del tiempo. Como a él nunca se le había asignado hacer algún ajuste de ese período invariablemente se le olvidaba la situación hasta la próxima vez que sucedía. “Ustedes gente del futuro,” dijo el sacerdote del tiempo, “no tienen sentido de lo mecánico. Ese período ha sido colocado en una cerradura del tiempo permanente –la única en la historia.” El sacerdote del tiempo estaba reacio a decir más, debido a las sanciones oficiales, pero Nolos juró ser discreto y le impulsó para que hablara. Nolos aprendió que uno de los ancestros del sacerdote del período Modieval había entrevistado una vez a un sobreviviente del Tiempo de la Oscuridad antes de que el sobreviviente fuera tiempo-procesado a otra parte de la historia, lo cual le borraría automáticamente algunos de sus recuerdos para siempre.

El sobreviviente dijo cómo la investigación en todos los campos se aceleraron exponencialmente durante el Bauharroco. La intensificación artificial de la imaginación humana era de principal interés, y se necesitaban voluntarios para probar factores de seguridad para todo el equipo nuevo. En una ocasión un miembro de un grupo de franja ocultista apareció para ser sujeto de pruebas para el último modelo del Fantasmatrón, el cual operaba por la aceleración consciente de ondas escalares en un medioambiente de resonancia ión-acústica. Debido a que toda la tecnología ahora estaba impulsada por rayos cósmicos (se descubrió en el 2046 que era un ejemplo de Energía de Gran Unificación), el tensor hiperespacial del Fantasmatrón VII tenía que ser compatible con la conciencia del sujeto y el operador del dispositivo. Cuando el sujeto caminó dentro del laboratorio el primer día de pruebas, el operador hizo una involuntaria mancha temporal sobre la ascendencia del hombre. Esto causó una desviación imperceptible en la calibración que más tarde probó tener profundas consecuencias. Mientras la prueba comenzaba todo parecía ir bien hasta que el poder fue bombeado más allá de los límites de seguridad conocidos. El sujeto inmediatamente colapsó. El operador pensó que estaba muerto, pero mientras se dobló sobre su cuerpo él vio movimiento. Ayudando al sujeto a ponerse en pie, él vio que los ojos del otro estaban encendidos como carbones vivos. Repentinamente el sujeto empezó apresuradamente a hacer notas para algo que él afirmaba podría causar a una entidad que existió nunca haber existido. Entonces empezó a esbozar planos para otros dispositivos cuyas funciones él no podría incluso comenzar a describir al operador. Momentos más tarde el sujeto corrió y nunca se le ha visto o se le ha escuchado de nuevo.

No mucho tiempo después llegó a existir una extraña religión. Era una mezcla de ideas gnósticas del siglo primero, ciertos tipos de matemática, el estadio final evolucionario convergente de la evolución humana predicho por el sacerdote jesuita del siglo XX Teilhard de Chardin, y nueva información obtenida acerca de la llamada experiencia cercana a la muerte. Estos conceptos fueron combinados con una dedicación fanática al sentido de la abstracción que alguna vez había dominado el arte Alto Modernista. El líder, quien mantenía control hipnótico total sobre sus seguidores, de hecho los dividió en sectas y denominaciones desde el principio. Él dijo irónicamente que ahorraría tiempo. Había, entonces, los Mondrianos iluminados, los carismáticos Pollocks, los devotos Rouaults, y así. El nombre oficial de esta religión era la Iglesia del Juicio Final, Orden de Melquisedec. Extraoficialmente llegaron a ser llamados los Espacieros porque creían que a través del ritual ellos se volverían uno con el espacio en sí mismo.

Eventualmente los Espacieros construyeron un enorme disco espacial como su oficina central. El disco descansaba en la espalda de una tortuga gigante, la cual estaba apoyada por otra tortuga, apoyada por una tortuga, volviéndose una torre infinita de tortugas acabando en un hoyo negro. Tortugas idénticas eran fabricadas bajo el disco a una proporción igual a la cual eran succionadas dentro del agujero. El disco era

aproximadamente .618… años luz de diámetro y 7,927 millas de alto. Una réplica viviente de una serpiente terrestre en el acto de comer su cola parecía mantener el disco junto, similar al anillo de tensión enlazada que el artista de la vieja Tierra Miguel Ángel había usado alrededor del domo de San Pedro. A una distancia de .236… años luz desde el filo del disco se elevaba un anillo de montañas de cristal de hielo que se elevaban a tales alturas que escondía todo lo que estaba más allá.

Dentro del anillo de montañas de hielo estaba la principal área habitada. Ahí, bajo un domo de turmalina con luz propia de .191… años luz de anchura había un mar más grande que cualquier océano que jamás haya existido. Radiando desde el centro del hemisferio del domo había doce muros de piedras preciosas –jaspe, zafiro, ágata, esmeralda, sardónice, sardio, crisolita, berilo, topacio, crisopraso, jacinto de Compostela y amatista- que se alzaban a mil pies fuera del mar, dividiendo las aguas excepto donde las aperturas en las paredes dejaban pasar vehículos hacia atrás y hacia adelante. Los muros eran de 500 pies de ancho y estaban coronados por caminos. Arpas eólicas revoloteaban de extremo a extremo en el aire, paralelas a cada longitud del camino. Cada muro era nombrado por un signo del zodiaco distinto y las arpas arriba estaban sintonizadas a la nota de ese signo: Aries era Do; Tauro, Mi; Géminis, La bemol; Cáncer, Re bemol; Leo, Fa; Virgo, La; Libra, Re; Escorpión, Fa sostenido; Sagitario, Si bemol; Capricornio, Mi bemol; Acuario, Sol; y Piscis, Si. Vientos artificiales tocaban las arpas siguiendo la secuencia del círculo de quintas, creando una espiral logarítmica auditiva. Los Espacieros vivieron sobre vehículos físicamente vivos de maravillosa variedad que se movían hacia atrás y hacia adelante sobre la superficie del agua para formar y reformar ciudades. Vista desde arriba, esta actividad urbana acuática representaba los horóscopos cósmicos de cada Espaciero y les permitía a todos experimentar la existencia de todos los demás a través de un mecanismo que el sobreviviente no podría explicar.

Los muros se encontraban al centro del disco en un núcleo deshabitado de 12,700 millas de diámetro hecho de anillos amurallados de tierra que se elevaban en mesetas hacia el centro de la isla en el corazón del disco. Cada anillo de tierra estaba separado por un anillo de agua. El muro más remoto de bronce pulido, alzándose a 2,000 pies sobre la superficie del agua, rodeaba un desierto plano de 5,000 millas de anchura. Un anillo de agua de 300 millas de ancho separaba el desierto desde un muro de 3,000 pies de altura y revestido en plata brillante que rodeaba un anillo de tierra de 300 millas de anchura cubierto en bambú. En el otro lado de un canal de 220 millas de ancho se alzaba el muro próximo, de oro mudo, el cual cercaba un anillo de tierra de 200 millas de ancho y cubierto con palmeras. El último anillo de agua tenía 100 millas de ancho y alcanzaba el último muro. Este muro servía de torre a 5,000 pies sobre el agua y brillaba como fuego. Estaba cubierto de orihalcon, más precioso que el oro, traído de viajes en el tiempo a la antigua Atlántida. Este último muro rodeaba una exuberante isla de 400 millas de diámetro. Parecía estar cubierta

con muchas variedades de vegetación, pero todas eran de hecho parte de un solo vegetal de enorme extensión. Un canal angosto de 10,000 pies de ancho cortaba a través de los anillos desde el mar entre los muros de Piscis y Aries hacia la isla interior.

En el corazón de la pequeña isla estaba un claro de 100 millas de ancho en el megavegetal. Estaba cubierto con huevos de esturión que habían sido genéticamente programados para crecer en un diámetro de dos pies, pero nunca para romperse. Dentro de cada huevo podías ver un pequeño esturión nadando. Una montaña de yeso de alabastro translúcido se alzaba a veinticinco millas del borde del claro; sus lados pulidos formaban una espiral logarítmica que alcanzaba los 114,048 pies en el aire. En la cumbre había una nube retorcida en movimiento toroidal, reflejando todos los siete colores del arcoíris mientras rotaba sobre su propia singularidad. Desde la nube venían destellos de rayos y trueno ensordecedor. Trayectorias parabólicas de agua fresca y perfumada se curvaban sobre las veinticinco millas de huevos de esturión que había debajo para llover gentilmente sobre el megavegetal.

En el ápice de la montaña de alabastro descansaba un nido con forma de geoda conteniendo un solo huevo. Nadie supo nunca qué tipo de huevo era, aunque su tamaño era famoso por todo el universo. Su eje transversal era de exactamente una milla y su eje longitudinal era la raíz cuadrada de pi, o 1.272… millas. El extremo más grande del huevo estaba claramente definido como un objeto en el espacio pero en el extremo más pequeño el espacio se volvía continuo con la superficie del huevo en sí mismo de manera que se desvanecía como un fantasma en la nada. A través del cascarón del huevo formas biológicas que se retorcían apenas podían ser distinguidas, junto con un tenue contorno verde de un hexagrama conteniendo una suástica oscura.

El disco espacial y sus habitantes llegaron a ser conocidos a través del universo como el Misterium. Para entonces la religión ya no era considerada un culto excéntrico. Había Espacieros en cada planeta civilizado, involucrados en política, ciencia y las artes; sus contribuciones eran honradas por todos lados. La proporción del éxito de los Espacieros para resolver problemas –desde lo físico a lo metafísico- era incomparable en los anales de la historia. Mucha gente creía que los Espacieros finalmente habían traído la largamente esperada Nueva Era, la cual tantos momentos previos habían afirmado haber hecho pero sin resultado real. Gente de todo el universo se convirtió en rebaños. Había todo el tiempo en el universo, y había todo el futuro pero justo entonces. En todos lados había paroxismos de optimismo delirante.

Con casi todo problema material resuelto, la discusión de ideas tomó lugar en cada parte del universo. Con sus nuevas imaginaciones ilimitadas, a la gente se le ocurrieron verdaderos descubrimientos sobre los problemas clásicos de prioridades de tareas, la unidad del conocimiento, autoconocimiento, y la búsqueda de la verdad trascendental. Aunque los

Espacieros participaron en estos coloquios, fueron cuidadosos de no dominar. En lugar de eso animaron a otros participantes, aquellos que sobresalían así como aquellos que necesitaban dirección especial para confiar en sus propias mentes incluso al punto de abandonar la verdad para que pudiese crecer de nuevo.

Los Espacieros entonces se empezaron a concentrar en un nuevo esfuerzo: el proyecto Hermandad de Reversión de Vida en el Tiempo, H.R.V.T. abreviado. Nadie puso mucha atención cuando un pequeño grupo de Espacieros formaron cabos de élite de viajeros del tiempo para representar la Hermandad. Fueron llamados los Guerreros Negros debido al color de sus vehículos de transporte. Sus naves eran tortugas gigantescas alteradas genéticamente que funcionaban como máquinas del tiempo y eran capaces de trascender la velocidad de la luz. La proporción de las naves vivientes estaba basada en la proporción áurea, lo cual resultaba en un disco con un borde biselado y una gran saliente en la cima. Estas naves fueron incubadas dentro de los huevos de esturión en el centro del Misterium. Un solo huevo de tortuga era inyectado dentro del huevo de pescado, donde era nutrido por el esturión en miniatura hasta que crecía lo suficientemente grande para comerse al pez. Cuando la tortuga había crecido hasta los límites del cascarón el huevo sería abierto por cirugía cesárea, necesaria porque la tortuga no tenía apéndices para romper el cascarón. Temprano en su desarrollo las tortugas pequeñas tenían cabezas atávicas; no obstante, estas se caían después de que el esturión nodriza había sido comido. Una vez fuera del huevo la tortuga crecía a un diámetro de cincuenta pies. Con la adición de algunas herramientas a bordo y ajustes biotécnicos menores, la tortuga estaría lista para el servicio. Las visitas de los guerreros a periodos de tiempo distintos al suyo condujeron a que se les llamara platillos voladores u Ovnis.

En estas naves extraordinarias los Guerreros Negros podían viajar a cualquier región del universo y localizarse sin dificultad. La Hermandad tenía dos tareas que realizar. La primera era viajar a tiempos pasados (ya que el futuro había terminado efectivamente) e implantar dispositivos atómicos en las moléculas de individuos para hacer que sus descendientes pensaran de maneras compatibles con la Hermandad. Los Guerreros eran ayudados en esta tarea por esferas incandescentes que contenían dispositivos capaces de trazar topológicamente los procesos de creación natural como si fueran lenguajes. Las esferas eran traductores universales. Con los Interrozitores, como fueron llamadas, todos los lenguajes humanoides podían ser comprendidos y la estructura atómica de cualquier entidad podía ser alterada a voluntad. Los Interrozitores eran armas en esencia; este era verdaderamente un caso de la pluma siendo más poderosa que la espada.

La segunda tarea de la Hermandad era proselitismo no violento. Ya que sus Interrozitores no funcionaban en su tiempo natural, los Espacieros dependían de la conversación para preparar a la gente para su plan último. Había sido revelado al actual Maestro Espaciero, Melquisedec XVII, que el universo era el infierno real y que la única manera fuera del *tibil*

era la transubstanciación dimensional. Pero el mensaje de los Espacieros fue recibido con escepticismo agresivo, molestia incluso. Después de todo, nadie le prestó mucha atención a la visión apocalíptica de los Espacieros o creía que de hecho pudieran realmente llevar a cabo su plan de llevar al universo entero a una dimensión más alta. Así que los Espacieros fueron dejados en paz para perseguir su programa, incluso cuando ciertos hechos se volvieron obvios.

Agujeros negros naturales comenzaron a ser cosechados a través del universo, pero cuando la gente se dio cuenta de que los agujeros negros estaban siendo movidos a un área nadie se molestó en realidad. Había una vieja ley que ponía estándares de seguridad para la distancia mínima entre los agujeros negros, pero durante los años había sido violada rutinariamente sin consecuencias manifiestas. Y cuando estaciones de rastreo astronómico comenzaron a reportar efectos aureola desde el mismo punto en el espacio combinados con una exorbitante cantidad de emisiones de rayos X, la conferencia que estaba planeada para investigar fue llamada sin urgencia particular. Incluso cuando Relpek, el renombrado astrónomo e inventor de la astrología sideral, anunció públicamente que diez por ciento de la materia del universo estaba ausente, la mayoría lo ignoró considerando que se había vuelto "loco como un Espaciero." Mientras tanto, una dilatación temporal impenetrable se desarrolló alrededor del Misterium. De todas formas los comentarios eran entre las líneas de "¡Bien! Esos Espacieros deberían ser encerrados." Un Espaciero desilusionado que había escapado de la dilatación temporal corrió la voz que Melquisedec XVII había muerto cuando él solo rompió el famoso huevo en la cima de la montaña de alabastro, causando que todos los agujeros negros se fundieran en la esperada hiperesfera toroidal.

Cuando el día de la conferencia astronómica llegó, parecía que Relpek había sido censurado. Él y una pequeña banda de seguidores estaban manifestándose fuera del centro de la conferencia, demandando ser escuchados. Estaba sorprendido cuando un oficial de seguridad le permitió pasar e incluso más sorprendido en saber que él hablaría primero. Habló con ardor y pasión. Su punto era el mismo: diez por ciento del universo estaba ausente y la situación podría ser grave. La reacción fue mezclada y el siguiente orador fue llamado. El segundo astrónomo declaró que Relpek estaba equivocado. Había errado en datar diez, ya que dieciséis por ciento del universo estaba ausente y el número aumentaba. La audiencia se sentó en atolondrado silencio. Entonces cundió el pánico.

En los próximos meses nadie sabía qué hacer. Cualquier cosa era culpada por la condición disminuyente del universo. No tomó mucho para que la ira creciente se enfocara en los Espacieros, aunque quedaban pocos. La mayoría había muerto durante la formación de la hiperesfera, aquellos que no lo habían hecho fueron destripados públicamente y sus cadáveres colgados de ganchos espaciales.

Otros sintieron que la máquina del tiempo en sí era la culpable que había precipitado el desastre. Madres nodrizas con bebés en brazos lloraban, "Estamos hartos y cansados del ahora que nunca termina. Regrésennos el futuro" mientras lanzaban bombas por las ventanas de las tiendas vendiendo los últimos modelos de visores del tiempo, cinturones del tiempo, y vehículos del tiempo. A través de los vastos alcances del universo billones de sistemas públicos de túneles de tiempo fueron destruidos. Y la materia seguía siendo comida a una proporción logarítmica alarmante. El Concilio Nocturno fue formado para supervisar el procedimiento de evacuación de emergencia. Anticuadas naves estelares movían a la gente a las partes más remotas del universo en un desesperado esfuerzo tipo Arca de Noé para escapar de la hiperesfera que todo lo devoraba. La gente era depositada bruscamente en planetas estériles con poco más que su ingenio para sobrevivir. En lo que quedó de las áreas urbanas una solución provisional fue elaborada para alimentar a la hiperesfera con escombros espaciales, lo cual eventualmente significaba cualquier satélite, planeta, quásar, o nebulosa que pudiera ser prescindible. Incluso las máquinas del tiempo que quedaban fallaron en hacer tiempo porque la hiperesfera, como una entidad de la quinta a la cuarta dimensión, podría emparejar y exceder la producción de creación de tiempo de cualquier máquina hecha por humanoides.

Cuando se alcanzó la marca del cincuenta por ciento, la mayoría de la gente simplemente se rindió. Pactos suicidas en masa fueron formados y al mismo tiempo la euforia que viene con la resignación final dio ocasión a un humor de festividad macabra. Estallaron formas bizarras de necrofilia. Dentro de un tiempo corto lo que quedaba del universo parecía una cruza entre una fiesta de Halloween y un encuentro de renacimiento evangélico. Oscilaciones entre exultación y nihilismo eran tan extremas que cerca de todos aquellos que no enloquecieron murieron. Aún así había un número de almas (como el famoso narrador de "Un descenso en el torbellino" por el escritor del viejo mundo Edgar Allan Poe) para quienes el calor blanco de la desesperación forjó una claridad de conciencia que pocos obtendrían bajo cualquier circunstancia. Relpek era uno de esos. Sintió que podía hacer algo. Construyó un laboratorio completamente hecho de máquinas del tiempo: pisos, techos, y muros. Era la última zanja de amortiguación temporal para la realidad de lo que sucedía afuera.

Relpek había recordado que la historia de los Espacieros contaba cómo Melquisedec I (o el mero sujeto en un primitivo laboratorio de pruebas quien luego llegaría a ser Melquisedec) había extraído los planos para un dispositivo que podría causar que cualquier cosa nunca hubiera existido. Pensó que se llamaba el Nihilatrón. Si tal dispositivo puede ser construido quizá detendría la hiperesfera. Pero, razonó uno de sus colegas, ¿no causaría eso que todo el universo nunca hubiera existido? Relpek replicó que eso parecía pasar de todos modos en cualquier caso. Si un mecanismo localizador pudiera ser inventado para limitar los efectos del Nihilatrón podría haber una oportunidad de salvar lo que quedaba del universo. Los

planos fueron descubiertos en un obscuro museo dedicado a la memoria de Charles Fort. Irónicamente, el que descubrió los planos era el último Espaciero viviente, quien había escapado de la persecución escondiéndose durante el terror. Quería hacer su parte para redimir el universo.

Trabajando lado a lado con el último Espaciero, Relpek y su equipo de once construyeron el Nihilatrón. Su dispositivo principal era un distorsionador de causalidad tulpoidal. Las primeras pruebas fueron sólo parcialmente exitosas, pero Relpek consideraba a las fallas parciales como un buen signo porque significaban que un localizador quizás no se necesitaría. Una cosa era cierta: sin un localizador, alguien tendría que estar en las cercanías inmediatas del dispositivo sólo para operarlo.

Era el final de un largo día y todos decidieron dormir sobre el problema, a pesar de que difícilmente había tiempo. El ochenta por ciento del universo había desaparecido. En la mitad de la noche el Espaciero despertó de un sueño preocupado en plena forma de culpa. Sin un momento de duda fue al laboratorio silenciosamente y tomó el Nihilatrón, robó un cohete espacial, y pronto se dirigió directo a la hiperesfera. Con una mano en el disco para marcar del Nihilatrón y la otra en el aire haciendo la seña de la suástica, él zambulló el cohete con su capitán y cargamento directamente al corazón de la hiperesfera.

Cuando Relpek despertó se apresuró hacia el laboratorio. Tenía la solución. Perplejo por la ausencia del Nihilatrón, estaba asombrado al descubrir de la enredadera de noticias ad hoc que la hiperesfera se había ido y que el diez por ciento restante del universo se estaba posicionando a sí mismo en espirales azarosas a través del espacio. Fue sólo cuando no pudo encontrar a su amigo el Espaciero que se dio cuento de lo que había sucedido.

El Concilio Nocturno inmediatamente comenzó a planear que todos los que quedaban con vida en el Bauharroco fueran transportados por la máquina del tiempo a un futuro que tuviera futuro, el período Neo-Gótico. Pero antes de que dejaran su tiempo Relpek hizo dos sugerencias más: primero, que este período en la historia tuviera cerradura temporal para siempre de manera que nadie pudiera entrar otra vez, y segundo, que al final del siglo XX se le regresaran cinco años que había perdido en la memoria del último Espaciero. “Ambas son sugerencias excelentes,” dijo el presidente del Concilio, “sólo espero que los censores del tiempo del futuro nuevamente creado no nos castiguen deteniéndonos en med…”

THE NIHILATRON:
EXTRASENSORY PERCEPTION
PHOTON-PSYCHON BOTTLE:2
TARGETS OF THE TULPA:4
UNPHANOMENE:
666
HOUSE ANXIETY:
1:FORMATION OF THE TULPA
3:RELEASE OF THE POWER
THE FOUR MODES OF SPATIALITY:
LEFT·EVEN
∞ = EXPANSION OF THE LIGHT·FEMALE
LOVE
MULTILARITY
SINGULARITY
MALE·CONTRACTION OF THE DARK·
HATE
ODD·RIGHT
ABSOLUTE
CAUSE
EFFECT
EXAMPLES OF THE INFLUENCE OF THE MACROMETACOSM ON THE MESOMETACOSM
META-ENERGY·
CHOICE
CHANCE
:KATO-ENERGY
THE ETERNAL RECURRENCE OF THE ACHIEVEMENT OF LESS THAN NOTHING

ANEXO:
TEXTO ORIGINAL SIN TRADUCIR

PAUL LAFFOLEY

THE PHENOMENOLOGY of REVELATION

BY PAUL LAFFOLEY

Milwaukee Art Museum
750 N. Lincoln Memorial Dr.
Milwaukee, Wisconsin 53202

© 1989 Kent Fine Art Inc.
41 East 57 Street, New York, NY 10022

This monograph accompanies the exhibition
Paul Laffoley: Structured Singularities held at
Kent Fine Art, September 5 to October 7, 1989.

Designed by Tony Morgan, Marcus Ratliff Inc., New York
Type set in New Caledonia and Univers Condensed,
by Trufont Typographers, New York
Color photography by Ali Elai (pp. 7, 21, 29, 41, 75),
Dan A. Soper (pp. 13, 65), and Marc B. Malin (p. 87)
Text paper: Warren's Lustro Dull
Printed by The Studley Press, Dalton, Massachusetts
First printing 3,000 copies.

THE PHENOMENOLOGY of REVELATION

BY PAUL LAFFOLEY

Edited by Jeanne Marie Wasilik

KENT

709.04
hall
1989

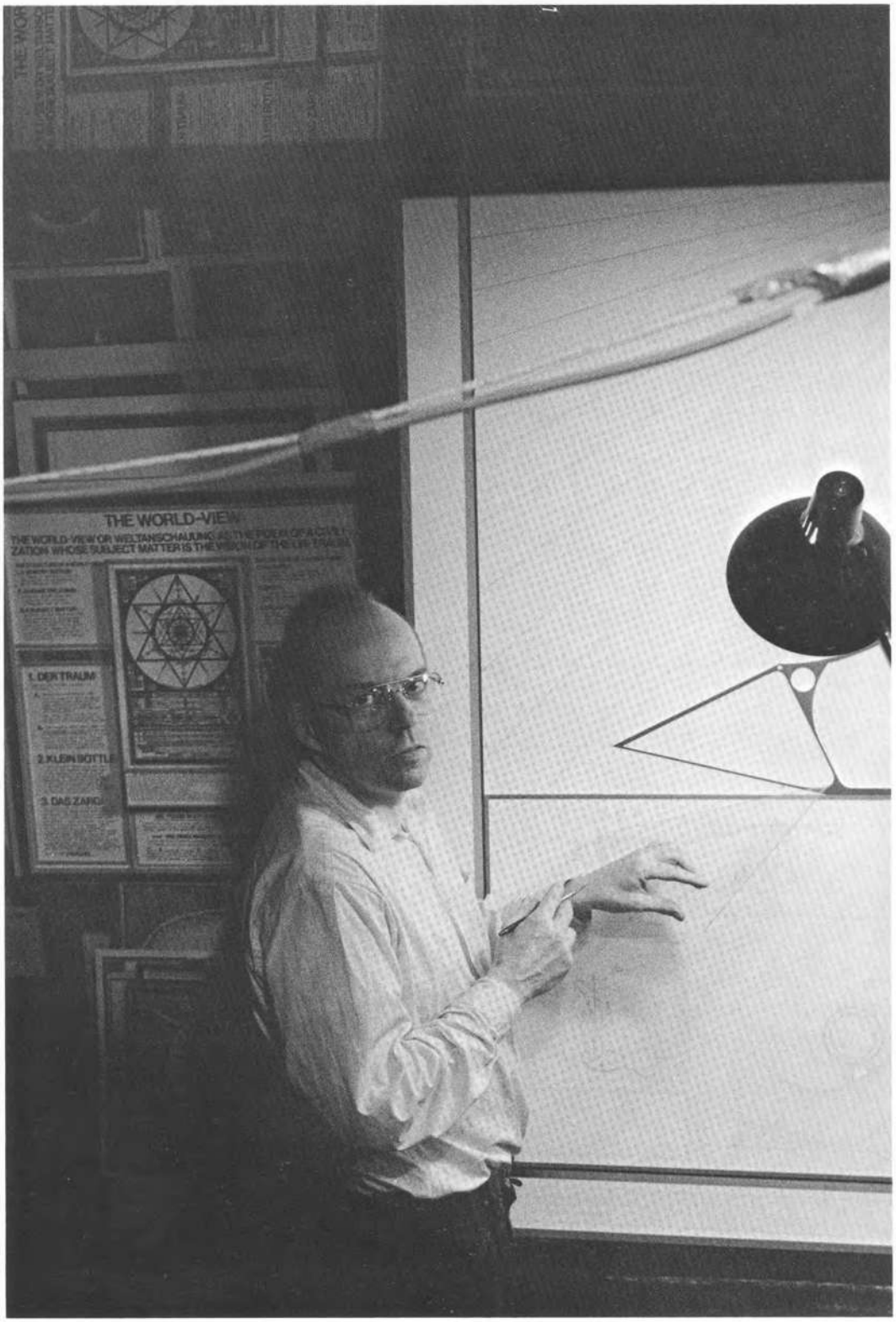


Photo: Joanna Soltan

10-19-89

I, ROBUR MASTER OF THE WORLD

1968
Oil, acrylic, ink, and lettering on canvas
73½ × 73½ in.
186.5 × 186.5 cm
Collection Peter C. Du Bois, New York

Subject: Redesigning Part of the Solar System

Symbol Evocation: The Natural Link Between the Earth and the Moon

Comments: As we approach the twenty-first century, problems of managing the world seem to be emerging faster than we are able to solve them. Driven close to dispair and distraction, architects and designers of the environment in general have become either *bricoleurs* frantically trying to patch our reality as it comes apart at the seams, or prophets of doom traumatized by their own forebodings. As in all problem solving, the solution lies first in determining the next highest context of the elements involved, and second in assessing the new possibilities that then appear. In the case of the earth, the next design context is the solar system, specifically our nearest neighbor both physically and mythologically—the moon. I propose, therefore, an earth-moon link-up through open space to form a simple but gigantic motor. It would consist of double-layered geodesic spheres that rotate one within the other about ten miles off the surface of the earth and the moon. These friction machines could be constructed of a transparent living plastic and would be linked through space by a tube of the same material. The choice of a living material would mean that repairs would be self-generated and instantaneous. The orbit of the moon would drive the motor and provide all the energy we would ever need. The sphere itself could support an atomic train, able to stop at any point above the earth's surface and lower shipments; thus the time needed to distribute goods and services would be minimized. Filtering systems could be installed in the sphere to both clean the air and reclaim lost minerals, or even to add nutriments to the atmosphere.

Next all vegetation around the world would be united into one giant plant, made to grow through the link tube and finally around the moon so that a natural human-sustaining atmosphere would develop there. All buildings and instrumentality would be physically alive. Violent or explosive actions and effects would be time delayed and slowed to the rate of human observation. Finally would come the building of a flying saucer city—a new acropolis, the Urban Fossickated Octave. It would be a physically transformative environment circulating the earth and would take those on board who wished to transit from the exoteric realm of knowledge to the mesoteric and through to the esoteric realm.

I, ROBUR MASTER OF THE WORLD

YOU MUST OBEY ME FOR ONLY I CAN SAVE THE WORLD

THE ALBATROSS

ISLAND X

THE UNITED TRANSFORMATION OF PEOPLE IN ACTION NOW OOOM...

I ROBUR MASTER OF THE WORLD PRESENT THE ARCHITECTURE OF TRANSFORMATION AS THE SOLUTION TO THE PROBLEM OF A WORLD FACED WITH CONTINUOUS CHANGE AND THE GROWING POSSIBILITY OF ULTIMATE DOOM. I HAVE UTILIZED THE FANTASIES OF THE VISIONARY, BORED, IN-FANTILE, INSANE, FANATICAL, AGGRESSIVELY IGNORANT, HYPER-CRITICAL, DISENCHANTED ONES.

I HAVE CREATED MYSELF THEREFORE IF YOU DISOBEY ME I MERELY CAUSE MYSELF NEVER TO HAVE EXISTED SO THEN YOU CANNOT HAVE DISOBEYED ME.

THE MOON-LINK

BY A RECIPROCAL TRANSFER OF POWER FROM THE MOON TO THE EARTH BY THE MOVEMENT OF THE SHELLS AND THE MAINTENANCE OF THE MOON'S ORBITAL VELOCITY BY ELECTRONICS, THE WORK OF MANKIND AS PURE SURVIVAL IS ELIMINATED.

LIVING STRUCTURES

IN OUR AGE OF DESPERATE SENTIMENTALITY WHAT COULD BE SO NATURAL AS THE USE OF GENETICALLY PROGRAMED CREATURES. THUS MAKING OUR DESIGNED ENVIRONMENT A TRUE LEARNING EXPERIENCE WITH ITS RISKY EMOTIONAL GIVE AND TAKE.

THE URBAN FOSSICKATED OCTAVE

A FLYING CITY CONTRASTING THE WORLDSCAPE, WHICH CONTAINS PHYSICALLY AND CONCEPTUALLY ALTERABLE ENVIRONMENTS ON A DAILY, MONTHLY AND YEARLY CYCLE BECOMES THE NEW ACROPOLIS, THE COMPLETE INTEGRATION OF ALL KNOWLEDGE.

SPACE ISLANDS

THE KEEPER OF THE CUSP IS AN ISLAND BOTH PHYSICALLY AND CONCEPTUALLY. IT IS HERE THE DYNAMIC CHARACTER OF THIS UTOPIA IS MAINTAINED BY ALLOWING TOTALLY ALIEN MICRO-WORLDS TO DEVELOP PROVIDING NEW INFORMATION AND CULTURES.

DEDICATED TO THE ULTIMATE ELIMINATION OF STABILITY

HOMAGE TO POE, VERNE, WELLS AND MARCUSE

THE RETURN OF ROBUR

"MAY LIFE BECOME INCREASINGLY COMPLEX" LE COMTE DE ST. GERMAIN

FOREWORD BY NORMAN DOLPH

The Thon's gaze seemed to clamp calipers on the abbot's cranium and measure it six ways. He smiled doubtfully.

"You'd like me to explain our work in the simplest possible language?"

"Something like that, if it's possible."

"That's just it." He laughed. "The untrained man reads a paper on natural science and thinks, 'Now why couldn't he explain this in simple language?' He can't seem to realize that what he tried to read was the simplest possible language—for that subject matter. In fact, a great deal of natural philosophy is simply a process of linguistic simplification—an effort to invent languages in which half a page of equations can express an idea which could not be stated in less than a thousand pages of so-called 'simple' language. Do I make myself clear?"

"I think so . . ."

—Walter Miller, Jr., *A Canticle for Leibowitz*

Paul Laffoley . . .

They wear well.

Fifteen years of morning suns have ripped through my window. After a carom shot off a suitably reflective all-white Ryman and a mellowing bounce off a gray is-it-or-isn't-it Artschwager, the sunbeam burrows into a Laffoley causing its colors to yell, "Wake Up! Wake Up! Life is full of joys and mysteries yet unsolved."

The picture then goes on to say: "Sadly I will outlive you. It is for others to work my riddle. In the fullness of time, concepts which I portend will unfurl and become clear, and in the FULL-fullness of time, may even become part of the mechanism of life itself."

Is this not the task of masterwork, to remain an unworked riddle? Pictures which have yielded up their secrets too easily lie scattered like flaccid condoms on the Jones Beach of Fashion. I assure you, after fifteen years of daily scrutiny, the Laffoleys are still going strong.

By creating paintings which abound in English Language Text, Paul sets out on a burdensome task. Everybody's a critic. "I know what I like," etc., etc., etc. In the case of the "painted painting" the viewer confronts, soaks in, swirls the picture around on the tongue of his mind, and then responds with no need for "understanding" the picture. Certainly no more than you need to "understand" how a carburetor works to drive around in your car.

However, because they are laced with text, and everybody who reads English presumes to be as smart as the next guy, when you "read" a Laffoley, you are confronted by the blistering fact that you aren't as smart as the next guy. And it can be very disquieting.

I have seen it a hundred times: friends, handypeople, scholars, bookkeepers, critics, the gamut, who see a Laffoley for the first time, all feel awed and "embarrassed" by seeing a beautiful thing whose beauty is rhapsodic and immediate, but EVEN THOUGH THEY CAN READ IT, THEY CANNOT UNDERSTAND IT.

Leonardo da Vinci may have dealt with the market place better by putting his *Mona Lisa* in one place and his *Codex Atlanticus* in another. Ditto Marcel Duchamp, who put the notes to the *Large Glass* in the *Green Box* and testified that the notes were to be considered a vital and integral part of the work, but look at one, and read the other. Smart moves, by smart men.

With Paul, you get the whole shebang on one surface.

FOREWORD BY NORMAN DOLPH

I always wonder, what the reaction to Laffoley by a non-speaker of English would be. Would they simply take it as a Thing-As-Such and pay no more mind to the text than I (who do not speak French) do to the *jour . . .*'s, etc., that continually pop up in Cubist still lifes.

(Technically this would be almost impossible for me to positively ascertain, because if a person could read this conjecture, in English, she would be disqualified a priori from telling me her reaction.)

I do have another theory: as literacy in the U.S. continues to decay, the textual component of the Laffoley picture will recede and recede as it becomes ever more difficult to grasp by legions of people. Then, assuming they don't worship it or destroy it, it will take on a sort of Rosetta-stone quality. And the Laffoley will simply be viewed with awe alongside such "immediate" works as Rothkos or Monet H_2O Lilies.

Paul the man, whom it has been a pleasure to know for fifteen years, is a truly sweet, nice man. All he does is paint.

In fact, he once told me that he has an inventory of pictures stacked in his mind, already painted, circling like planes over Newark, simply waiting their turn to get realized. They are already completed before he starts them.

My philosophy as a collector has always been straightforward: art is what hangs on a nail. I have great respect for, but no desire to own, people like Smithson, LeWitt, Beuys, etc. I like Paintings, Good Ole Paintings that flow down the deep middle of the river of Western tradition. Paul is right there in the white water.

In fact, my very, very first reaction to the pictures was that the text was a pastiche, sort of like a Schwitters which had been made from the wastebasket of a mad scientist. I thought, "He's kidding," but it doesn't matter because the picture cannot be walked away from. Just like when you see Mondrian's *Broadway Boogie Woogie*, or *Hide and Seek* by Tchelitchew, or the *Blue Poles*, you have SEEN them, you can never Un-see them after that point. You can say you don't fancy them, but you can never forget the experience of seeing them.

Such a brick hit me in the head in 1974 when I went into a little co-op gallery in Soho to buy a novel-looking picture frame they had in the window.

In progress was a "wine and cheese." (Two wines and cheeses actually, in that two separate co-op openings were happening concurrently.) I looked at these pictures and felt the bash in the head that can only come from one and only one source on the planet. There is no high like it.
SEEING-STONE-GENIUS-ONCE-IN-A-DECADE-MUSEUM-QUALITY-STUFF-OF-DREAMS-PAINTING-AT-A-PRICE-I-COULD-JUST-ABOUT-AFFORD-TO-PAY.
If you, gentle reader, have felt this, then you KNOW what I am talking about.

I was going into the hospital the next day for some kind of ectomy and my mind wasn't wholly there so I actually left without buying the picture.

But I assure you, the very first thing I did when I awoke from the anesthesia was to call from the hospital and tell them it was a done deal.

What is an essay without a footnote? So I quote Clement Greenberg who said RE art in general:

A great work of art is the result of an interaction between the artist and his age

whereby the personality of one and the content of the other receive their most appropriate, most spiritualized or "ideal" expression and thus touch, by a kind of dialectical process, that which is profoundly common to all humanity in all ages. Pigment, canvas, stone, bronze are resolved into forms that belong purely to the human consciousness. Who can disagree?[1]

But for the qualification that Laffoley's head is in an age which the rest of us haven't reached yet, I think this is a pretty apt description of his work.

He is the spokespainter of consciousness yet unborn.

Paul the Person. I would characterize him as likable, mild-mannered, given to discourse, unegotistical, dedicated (that's pretty obvious), learned (expelled from the Harvard Graduate School of Design for conceptual deviance), determined (dogged Frederick Kiesler and became his apprentice), and kind.

It's funny, but after being around him for a time (and I have hours of tapes which I suppose will someday be subject to scholarly review), you learn to be careful of posing even the most innocent conjecture to Paul. Even something simple like "What time is it?" can get you a reasoned analysis taking many minutes BE: "What time it IS versus other types of time it MIGHT BE."

You'd like Laffoley. He has not the furrowed brow and the intense dangling Lucky Strike of Pollock; nor the Ursa Major quality of Andre or Oldenburg; nor the weird quality of Warhol. He's cast more in the Lichtensteinian mold. A nice dedicated guy.

He has the same troubles we all have: paying the rent, mercurial girlfriend, sadness over the loss of members of his family . . . , but one problem he doesn't have is a sense of purpose.

1. Clement Greenberg, *Arrogant Purpose*, vol. 2 (originally published in the New York Times Book Review, 1947).

TEMPORALITY
1974
Oil, acrylic, ink, and lettering on canvas
73½ × 73½ in.
186.5 × 186.5 cm

Subject: The Nature of Temporality

Symbol Evocation: The Geometry of Change

Comments: Most of the geometries (earth measures) that attempt to model the reaction of human consciousness to nature only deal effectively with spatiality. No aspect of temporality was ever properly described by a geometry until the mid-nineteenth century, and we are only now beginning to be able to express the nature of temporality by geometry. Before the nineteenth century, the line or the circle was used to depict Time both in the West and East. Eternity was essentially left a geometric blank, and any dimensions of temporality below Time were simply not considered. Occasionally someone might have used a spiral to attempt to join the intuitions of the line and the circle, but overall the rigidity of these spatially-based forms of geometry have always found temporality—in essence, change—too elusive.

By 1850 a new branch of mathematics had surfaced known as topology, concerned with those properties of geometric configuration (point sets) that are unaltered by elastic deformations (such as stretching or twisting); points are homeomorphic, remaining the same regardless of changes in configuration. Since points were all that remained of classical geometry in topology, temporality finally had its geometry. A point is unperceivable and inconceivable, thus it can represent an instant of time.

I have used topology's most complex form, named after its inventor, the mathematician Felix Klein (1849-1925). A Klein bottle is a one-sided topological surface that appears to enclose space but in reality has no inside or outside. Since it does not model space in the conventional sense I have found that it can map temporal notions of change like Goethe's zeitgeist (time spirit), the *kairos* (the teleology of the moment of crisis), and other aspects of temporality, which I am continuing to research.

TEMPORALITY: THE GREAT WITHIN OF THE UNIVERSE
THE STRIVING AFTER BEING BY BECOMING
THE MOVEMENT OF HISTORY AS A NON-REVERSIBLE PROCESS
THE KAIROS: THE PULL OF THE PURE ABSOLUTE WILL OF THE INFINITE, HYPARXIS - WHICH BECOMES THE CRITICAL POINT IN TIME, AS DASEIN
ETERNITY AS THE SYNCHRONIC USE OF THE PRESENT THE NOW
THE ZEIT-GEIST
THE ALCHEMY OF TIME
ALL OCCURRENCES AFFECT ALL OCCURRENCES IN THE PAST, PRESENT AND FUTURE
THE POTENTIAL OF BEING
1 WITHIN-TIMENESS
2 IN-THE-WORLD
3 A-WHOLE
4 TOWARDS-DEATH
REVELATION MAY BE DESTRUCTIVE BUT IT IS ALWAYS TRANSMUTORY
THE TRANSFINITE - THE REVELATION OF BECOMING
REALIZATION - THE POWER TO CREATE REALITY - THE SEVEN ASPECTS OF REVELATION
ONENESS
DUALITY
LAW OF THREE
PNEUMA
PENTACLE OF LIFE
DIMENSIONS
UNION
THE MANY
NOUS
MOVEMENT
TELOS
THE INFINITE
WITHOUT
MACROCOSM
THE POTENTIALLY
UNKNOWABLE
UNITS OF FORCE
THE REALM OF BELIEF
BEYOND MICROCOSM
THE REALM OF FORM
THE TRANSCENDENT
BEYOND KNOWLEDGE
THE WITHIN
THE POTENTIAL
BEYOND ANGST
FORM
THE REALM OF BEHAVIOR
UNITS OF KITSCH
WITHOUT
MACROCOSM
THE A POSTEORI
THE ENVIRONMENT
BIRTH
REASON
PUBERTY
IDENTITY
DEATH
ATHANASY
INFANCY
CHILDHOOD
ADOLESCENCE
ADULTHOOD
OLD AGE
ATHANASIA
THE DIRECTIVITY OF TIME - THE SEVEN STAGES OF LIFE
THE PAST
THE DEVALUTION OF THE RECENT PAST
THE MOVING PLANE OF THE PRESENT
THE ACTION OF THE ZEIT-GEIST
THE FUTURE
TOWARD THE ZEIT-GEIST
TOWARD THE KAIROS
THE PAST AFFECTING THE PRESENT - INTUITION
REASON - THE FUTURE AFFECTING THE PRESENT
TIME MOVING FORWARD, THE YANG, LEVOROTATORY - ADDING ENERGY
TIME MOVING BACKWARD, THE YIN, IS DEXTRORTATORY - SUBTRACTING ENERGY
TIME FLOW AS LOCALLY REVERSIBLE CAUSALITY AS THE ULTIMATE SOURCE OF ENERGY OF THE FINITE UNIVERSE IS NOT PROPAGATED - IT IS IMMEDIATELY EVERYWHERE
CAUSE - EFFECT
HOMAGE TO GOETHE, WATTS, ELIADE, HEIDEGGER, DAVIES, KOZYREV, DUNNE, GURDJIEFF

CHAPTER ONE

The DREAM AS THE INITIATION

This concerns a dream that I had in July of 1961. Perhaps a little background on what happened would be helpful. I had just finished about a year of weekly sessions with a psychiatrist, who had treated me for a mild state of catatonia. During the last two months I had been given eight electric shock treatments. At that time shock treatments were administered by two electrodes, attached to either side of the head, that delivered ninety volts of direct current across the frontal lobe. During the treatment, which lasted a half hour, the patient was anesthetized with ether. I was told that electric shock therapy induces a profound sleep, a sleep that cannot be obtained naturally or with anesthetics, and that through this deep rest it is possible to reach unplumbed energy levels in the mind. I think this is similar to a kind of treatment that is practiced in Denmark, in which the patient is put to sleep for a week under circumstances less dangerous than with electric shock therapy.

As I remember, it was a couple of months after the shock treatments that this dream came to pass. Up to this time in my life my dreams had always been mostly in black and white, and only sporadically in color. After the shock treatments I began to dream only in color—extremely vivid color. I began to like my dreams because of their color. I also felt that I was able somehow to participate in the action of these dreams. This was before interest in dream research, with its emphasis on so-called lucid or veridical dreaming, became as popular as it is today. In the state of veridical dreaming you come to know that you are dreaming and learn how to work with your dreams in the dream state. Today this area of study has generated a great deal of literature and many instruction manuals, both scientific and occult in nature.

My veridical dream happened spontaneously. My will became part of the action, although not totally and not right away. In the beginning of the dream I still had that sense of suspension that is so characteristic of dreams, but not for long. I went from a sense of suspended will to a feeling that I was in full control of my will, and finally reached a state in which my volitional nature was totally eliminated and I became almost a victim of the dream.

The dream began simply. I was on my way to visit an art gallery in Boston on a bright summer day. It was probably about 1:30 in the afternoon and I was on Arlington Street, looking up Newbury Street. At that time I was living in Belmont, a suburb of Boston. Every Saturday I would religiously go in to Boston to see the exhibits on Newbury Street. The Alpha Gallery was around then, as were the Ward Nasse and the Boris Mirski across from it. I started walking up past the Ritz Carlton with no sense of how I had got there but with a sense of anticipation of what

I would soon see. This first part of the dream was not veridical; I was just moving from one gallery to another, looking at shows of work that was fashionable in Boston at the time. During the early sixties Boston was just beginning to catch up with cultural centers like New York, and as I walked around in my dream I had yet to see anything new.

Suddenly, however, I began to realize that I was dreaming, and with that realization the streets began to alter. Newbury Street had new shops that I knew did not exist in my waking state. A sense of wonder and curiosity overcame me as I began to investigate this new environment. When I came to the Alpha Gallery I saw that there was a gallery right next door called the Omega. I burst out with, "Wow! I never noticed this gallery before. I know it doesn't really exist, but there it is." I thought maybe I should go in. I took the front stairs with what seemed like a long, slow ballet leap. The doorway was a little strange; it seemed to be somewhat iridescent. (In dream analysis there exists the notion of the portaling experience, which is considered to be connected with the paranormal phenomena of astral projection, or out-of-the-body and near-death experiences. Portaling is said to be like going through a tunnel of gray but iridescent living tissue.) My growing apprehension of the otherworldly was momentarily dissipated when I looked through the portal and saw that there was a large crowd inside. It looked like an ordinary gallery opening, except that the people seemed to be better dressed than was true at most of the receptions that went on in the area; everyone was formally dressed and notably fashionable. A large person who was obviously the gallery director seemed both ebullient and beneficent as he busied himself moving people from work to work. I felt a little funny, almost diffident, looking in. Nevertheless, in the spirit of Archy and Mehitabel I said, "But wotthehell," and went in.

Lang, *Metropolis*

As I looked around I realized that this was an exhibit of sculpture—but not ordinary sculpture. What I was looking at appeared to be physically alive. The professional futurists had then not yet predicted that someday we will even have machinery that is alive, so the whole idea of art that was physically alive was uncanny and alienating. I thought the least we could ask of a piece of sculpture (paraphrasing Salvador Dali) is that it does not breathe. But here were things that were

Laffoley, *Thanatokline*, detail

HYPNOS

$\frac{1}{\phi} = (\frac{\pi}{4})^{\cdot}$

DREAMS:

1. DREAMS ARE THE CHILDREN OF THE NIGHT AND BROTHERS AND SISTERS OF THE DEATH AND THE SLEEP.
2. THE DREAMS OF MORPHEUS APPEAR ONLY IN HUMAN FORMS.
3. THE DREAMS OF IKELOS OR PHOBETOR APPEAR ONLY IN ANIMAL FORM.
4. THE DREAMS OF PHANTASOS APPEAR ONLY AS INANIMATE OBJECTS.

THANATONEIROMANCY IS THE STUDY OF DEATH BY DREAMS.

They seemed even more alive than my vision of aliveness, and compared with my vision of maturity they had, if you can imagine it, a supermaturity.

vibrant, and even more alive—if that is possible to imagine—than the people who were wandering around looking at them. I tried to get the attention of the people around me but they ignored me as if I were a ghost. The gallery director was a little more communicative. He said, "Get away! What are you doing here?"

This reproach checked any further attempts at conversation on my part. I watched with total detachment as small groups exchanged banal pleasantries and avoided any interaction with the sculptures. In the end I was left with myself, my perceptions, and my reactions to this unusual art. As it began to sink in just how new these sculptures were, I was seized with an overwhelming emotion. My first reaction was a complete jealousy. Now, I normally do not feel jealous when I look at other contemporary artists' work. I may be bored, perhaps slightly interested, but not jealous. But here I was, hysterically jealous. Enraged, I stewed, "Everything in this show has totally wiped me out! I've been absorbed. All the forms I've been thinking about or could think about for years and years to come are expressed in this work. I couldn't even catch up with this work, let alone hope to achieve the next logical or formal steps."

The sculptures were horrible—not because they looked like something out of a horror film, but because they were inexorably alive. We all develop a vision of aliveness when we observe or interact with the organic world, and everyone has a vision of maturity no matter what age they are. To talk of something beyond the limits of those visions sounds paradoxical, and yet this is the only way I can describe what I sensed in the sculptures. They seemed even more alive than my vision of aliveness, and compared with my vision of maturity they had, if you can imagine it, a supermaturity. It seemed possible that they were not life forms at all, but some other modality of being. I will not even use the term alien life form to describe them because that would imply that they could have communicated with me, even if only to express their alienness.

There were exactly thirteen works in the dream exhibit. They were displayed on pedestals shaped like Ionic columns, giving the show a kind of surreal aura that became even stronger when I attempted to touch them. They seemed to recede as my finger approached their surfaces. Or was I experiencing something else? The sculptures each occupied about a four-foot cube of space, but they seemed to contain more space than that. There is a visual effect that I and other artists have used that is created by sandwiching a light source between one- and two-way mirrors, which gives the illusion of greater and sometimes infinite internal space within an obviously limited form. The mirror-sandwich effect is diminished when the viewer touches the surface of the glass. But in the case of my dream sculptures this did not happen. My outstretched hand penetrated them like a ghost going through a door or Lewis Carroll's Alice going through the looking glass. As I probed, my progress inward became more and more difficult. It was as if my hand had entered a powerful and palpable electromagnetic field. Although I continued to see these entities as works of art, I began to realize that they were unbelievably brilliant—both intellectually and visually. They embodied a kind of iridescent scholasticism. In short, they were bodies of light.

Current research on the near-death experience includes many reports of an anthropomorphic, all-wise being. This being is often interpreted in a religious sense as an angel or someone from the realm of death. When the

Cave of the Sibyl, Cuma, Italy

near-death experience is induced through witnessing your own death by astral projection, you move swiftly through a tunnel to emerge at a panorama of the events of your life, presented in a completely nonjudgmental manner. At the end you, are approached by a being, or body of light, who asks if you wish to step across the line into the realm of death. Now that I know about the near-death experience, I have considered the possibility that the dream was a kind of near-death experience with certain variations to accommodate the fact that I am a visual artist. Yet I think there was more to it than that.

By now in my dream I was completely absorbed in the contemplation of one of these sculptures, or bodies of light. I had picked one at random; I do not even know what number it was. I believe it was located near the entryway. Beyond the entry the gallery space opened up into a large round area, so that the floor plan was shaped like a keyhole. The sculpture I had approached was therefore probably the second or third from the doorway. As I began to stare at the entity without moving about, as I had been before, a strange impression came over me that I can only describe now as an actual inversion of the classic epistemic model. In the epistemic model of human knowledge there exist a knower and that which is known, and together they form a mutually interdependent relationship. As a knower, I think of myself as active and of that which I come to know as passive. As I move from one occasion of existence to another, or from one event to another, I feel that I am in control of the situation and that my volitional nature is never exhausted by satisfaction. But as I contemplated the sculpture I felt a deep satisfaction of knowing grow within me. And the longer I stayed with the act of knowing, the greater this feeling of satisfaction became. It seemed to me that I could be satisfied with this single act of knowing for the rest of my life. I would compare the experience to a philosophical encounter with a monad as described by Leibniz. The monad is real but not locally connected. "Since everything that happens anywhere in the physical world has some effect everywhere else, the body belonging to a monad is receiving such effects at every moment and is in correspondence with these effects—although not as a causal consequence of them—in such a way that the monad is able to mirror what is happening everywhere."[1]

The sculpture seemed to have an infinite number of sense organs, each as distinct from the other as the eye is from the ear. Suddenly a strange feeling came over me that I had never experienced before. I felt that I had become the knowledge and the sculpture the knower; I was being subsumed, not physically but epistemically. This was not an instance, as in the epistemic model, of two equal conscious beings anticipating each other's anticipation in an indefinite dialogue. It was as if I had become no more than knowledge for the most powerful knower I could imagine. My modality of consciousness seemed mechanical in comparison with that of the sculpture's. Finally I realized the full import of what was happening. I had first been enraged at not being able to communicate with anybody around me. Then I was inflamed with jealousy when I recognized authentically new art. At this last point, alone with the sculpture, I was overcome with terror. I was fully awake: I knew I was trapped in the gallery and would surely die if I did not get out of this dream and out of the presence of these "sculptures." One had got me somehow or other and I had to escape.

That is when I did wake up screaming. My bedclothes were soaked with sweat. After a

Photo: Davies and Starr

sigh of relief, my first words were, "Wait a minute. What's going on here?" For several weeks afterward I tried to sleep as little as possible to avoid a recurrence of the dream. After about a month I was able to sleep normally again, and with this came a period of assessment. My first realization was that the dream had originated in my subconscious and that its content was mine, regardless of how collective or universal the concept of the subconscious might be interpreted to be. At least I had been shown something that I could use or from which I could learn.

Looking back on it now, many years later, I believe the dream was as close as I have come to a fully developed revelation or mystical experience as it is classically defined. I think that revelation and perception are a kind of nourishment for the mind, part of our epistemic food process. In our waking state of consciousness, revelation and perception are normally balanced in minute increments. Extreme imbalance produces either a paroxysm of revelation, which is the mystical experience, or a paroxysm of perception, which is the vulnerability experience.

Over the years I have tried to return to this dream armed with new insights and resources. I have even gone to dream workshops, usually of a Jungian persuasion. On no occasion was I able to recapture fully the horrifying intensity of the initial dream. I believe this is so because some dreams are not simply a process of disguising and distorting repressed impulses, as Freud described them, or steps on Jung's path of individuation, or part of the self-actualization process Maslow described. Sometimes dreams are what they actually appear to be to the dreamer: portals to the supernatural, psychic, or spiritual realms of reality.

To me, this particular dream was a dangerous connection with death without the benefit of a guide. The only analogy I can think of would be that of the living, mortal Dante entering the realm of death without Virgil as his guide. I believe that I left our physical universe, the fourth dimensional realm of Time-Solvoid, which is life, and entered the fifth dimensional realm of Eternity-Vosolid, which is death. I thought I would not be able to return to life if I let myself go more deeply into the dream.

That my art began then to develop into what it is today was one of the dream's positive effects. As I tried to remember the dream, ideas for paintings would come to me as a kind of shield from the reality of the physics of the dream. But if I were called upon to propose a design for the famous conventicle of the Gnostics, which must violate the consensus of what we believe reality to be in order to reach levels of existence beyond our ordinary reality, or what the Gnostics called the *tibil*, my dream would be where I would begin.

1. *The Encyclopedia of Philosophy*, edited by Paul Edwards, vol. 4, p. 429.

THE LIVING KLEIN BOTTLE HOUSE OF TIME

1978
Oil, acrylic, ink, and lettering on canvas
73½ × 73½ in.
186.5 × 186.5 cm
Collection Norman Dolph, New York

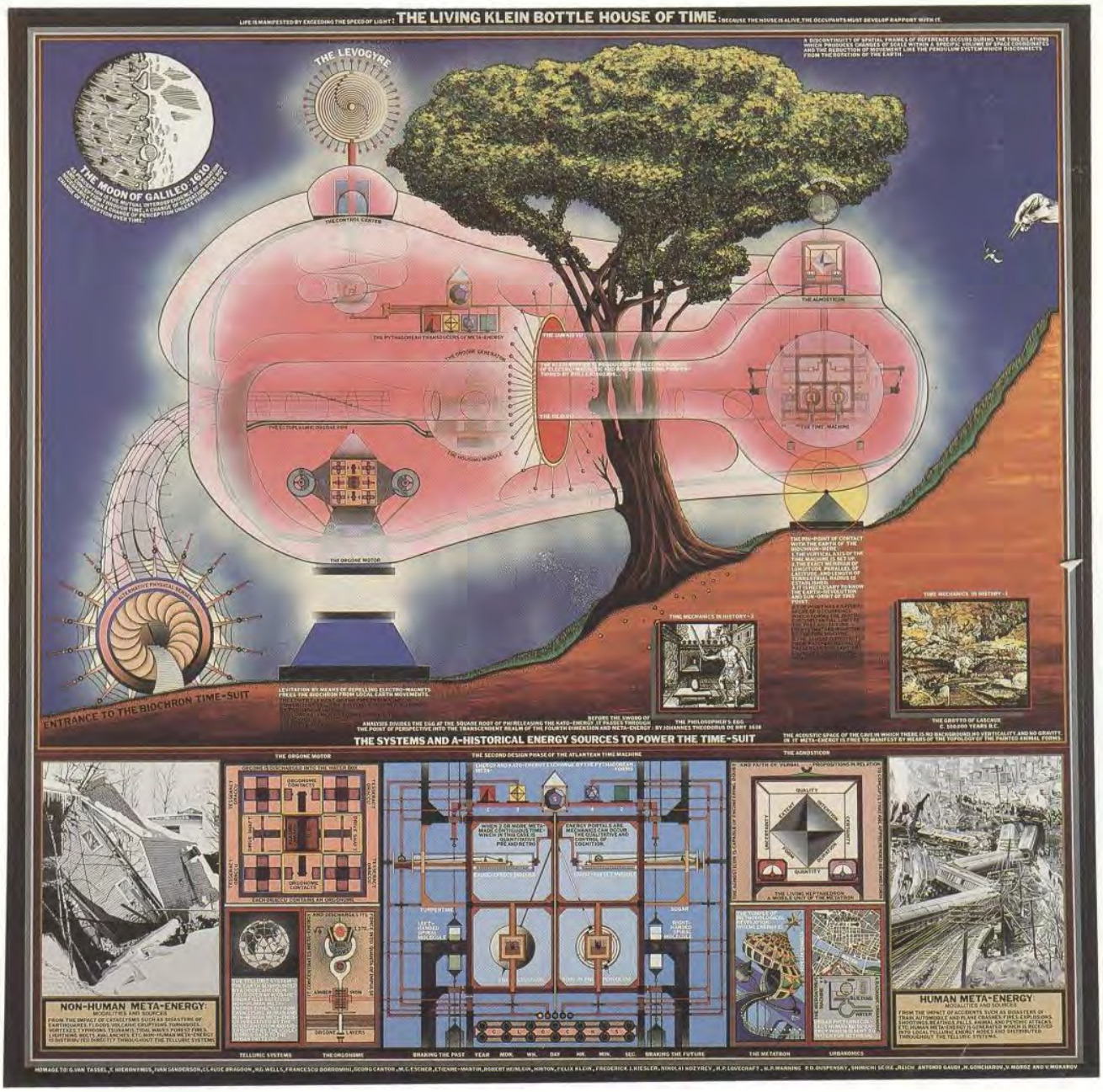
Subject: The Second Design Phase of the Time Machine

Symbol Evocation: The Singularity between the Third and Fourth Dimensions of Spatiality

Comments: The basic change from the first to the second design phase of the time machine is the addition of the Biochron Time-Suit. This entity is an alternative creature that has been genetically programmed to grow in the form of a living Klein bottle.

I believe that to perceive time periods radically dislocated from one's habitual and functional space-time frame, a buffer or early warning system is necessary for protection against possible changes in circumstance and belief. Although the average world-view should take one successfully through an entire lifetime with little adjustment, world-views or universe-views are in fact notoriously fragile entities. For example, if you attempt to process information on the circumstances and beliefs of the world 5,000 years hence, you might well be brought into direct contact with thoughts not only unimaginable but directly destructive to someone in your present. Or imagine if the artifacts of our present civilization were constructed by people from our ancient past, what inevitable havoc would reign unless the ancients had had some way of understanding our present beliefs.

Coupled with the Biochron Time-Suit is a device I call the Agnosticon. The purpose of this device is to allow its user to engineer their doubt or faith processes. In my opinion, it is necessary to engineer doubt and faith in relation to the accelerated space-time frames of reference that would be encountered with the time machine, in order to survive and perceive these unfamiliar world-views. The basis of the Agnosticon is the heptahedron, which is a seven-sided convex polyhedron made from a piezoelectric crystal shaped like an octahedron and electromagnetically charged along its major axes and surfaces. As a structured singularity, the heptahedron is kept isolated from other singularities so that it can function specifically in relation to human beings.


LIFE IS MANIFESTED BY EXCEEDING THE SPEED OF LIGHT!
THE LIVING KLEIN BOTTLE HOUSE OF TIME
BECAUSE THE HOUSE IS ALIVE, THE OCCUPANTS MUST DEVELOP RAPPORT WITH IT.
THE LEVOGYRE
THE MOON OF GALILEO-1610
THE CONTROL CENTER
THE PYTHAGOREAN TRANSDUCERS OF META-ENERGY
THE ORGONE GENERATOR
THE ECTOPLASMIC ORGONE FIELD
THE HOLDING MODULE
THE ORGONE MOTOR
THE AGNOSTICON
THE TIME MACHINE
THE PIN-POINT OF CONTACT WITH THE EARTH OF THE BIOCHRON-HERE
TIME MECHANICS IN HISTORY-1
TIME MECHANICS IN HISTORY-2
THE PHILOSOPHER'S EGG
THE GROTTO OF LASCAUX
C. 100,000 YEARS B.C.
ENTRANCE TO THE BIOCHRON TIME-SUIT
THE SYSTEMS AND A-HISTORICAL ENERGY SOURCES TO POWER THE TIME-SUIT
NON-HUMAN META-ENERGY:
MODALITIES AND SOURCES
HUMAN META-ENERGY:
MODALITIES AND SOURCES
THE ORGONE MOTOR
THE SECOND DESIGN PHASE OF THE ATLANTEAN TIME MACHINE
THE AGNOSTICON
TELLURIC SYSTEMS
THE ORGONOMIC
BRAKING THE PAST
YEAR
MON.
WK.
DAY
HR.
MIN.
SEC.
BRAKING THE FUTURE
THE METATRON
URBANOMICS

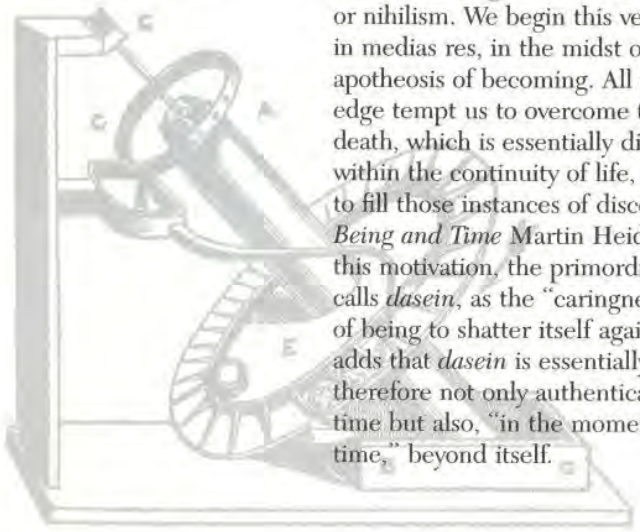
DEATH

The Task

The attempt to join the energy of life with the energy of death is the oldest quest of human engineering. Engineering, here, is meant in its broadest sense: the consciously expressive and skillful manipulation of believed natural processes to aid in the transformation and sublimation of a single human will or collective wills. I mean engineering as telesis.

Throughout history human beings have been motivated to create a life–death continuity, whether through art, science, religion, magic, or nihilism. We begin this venture, of course, in medias res, in the midst of life that is the apotheosis of becoming. All forms of knowledge tempt us to overcome their aspects of death, which is essentially discontinuity within the continuity of life, by motivating us to fill those instances of discontinuity. In *Being and Time* Martin Heidegger describes this motivation, the primordial impulse he calls *dasein*, as the "caringness" and freedom of being to shatter itself against death. But he adds that *dasein* is essentially futural and therefore not only authentically finite within time but also, "in the moment of vision for its time," beyond itself.

Perpetual motion machine



The history of partial successes and partial failures at eliminating discontinuities leads to a paroxysm of ever-increasing tension and reveals the possibility of the complete convergence of the Octave of Dimensional Spissitude, the physical and metaphysical layering or thickening of energy as it mounts the ladder of the natural dimensions. The location in dimensional spissitude relevant to an examination of life and death is the arena where time and eternity interact and where life and death meet. It is in this arena, which is governed by two mutually recursive concepts, causality and meta-energy, that life and death can be defined in relation to each other, and not merely as in closed and final opposition.

Causality

The history of the study of causality chronicles the attempt to solve the problem of change. Change itself invites us to comprehend it in two ways: as a series of successive states in time that make up the history of any entity and as a means by which to understand how that entity, or systematic unit in time, may have come about. The medieval scholars distinguished between *causa cognoscendi*, or the reason for affirming a truth, and *causa existendi* or *causa fiendi*, or the reason an event occurs. *Causa fiendi* is essentially equivalent to Aristotle's idea of efficient cause and to the term "cause" as it is used in contemporary science.

The eighteenth-century British philosopher David Hume claimed that the necessity and sufficiency of a causal event are not observable. But early in the twentieth century the American philosopher Curt Ducasse declared that *causa fiendi* is a relationship between observable facts and that relationships like constant conjunction, resemblance, and contiguity, although not qualities like colors, smells, or sounds, are facts of perception. It

***Life and death are therefore as unlikely to be ontological opposites as they are to be described by the normative definitions proffered by books naïvely titled* What is Life? *or* What is Death?**

was Ducasse who first defined causality as a tripartite concept governing the single agreement and single difference that constitute the causal necessity of an event: *A* (the cause) causes *B* (the effect) if and only if they occur within a set of circumstances *C*. Later in the twentieth century N. A. Kozyrev, an astrophysicist from the Soviet Union, made several significant discoveries about the nature of causality while studying the properties of time. First, he showed that the cause is always outside the entity in which the effect is realized, regardless of whether the entity is physical or mental. Second, he said that time is thick around a cause, because energy is being added, and thin around an effect, because energy is being subtracted. And third, he demonstrated that causes and effects are separated by a finite space-time difference and that the transition between them is realized only with the aid of what he called the time pattern *Ce*.

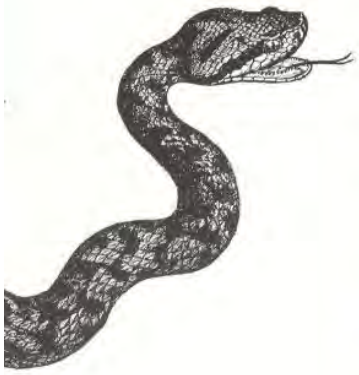
I have identified the transition Kozyrev spoke of as one of a number of portals between the fourth and fifth dimensional realms. The phenomenon, which I call the abyss of transition in time, is a natural singularity that can be witnessed. (Because it is a natural singularity and not one formed by gravitational collapse, like a black hole, it is not subject to the cosmic censorship hypothesis promulgated by the Oxford mathematician Roger Penrose, which says that there can be no "naked" singularities.)

The Distinction:
Life and Death as Entification

The best way to understand the interaction between life and death and to find clues to methodologies that might successfully unite them is to describe the arena between time and eternity, which are expressed respectively by the fourth and fifth dimensions of temporality. I believe that what might be called the dimensional spectrum of reality has numerous aspects. Life and death are therefore as unlikely to be ontological opposites as they are to be described by the normative definitions proffered by books naïvely titled *What is Life?* or *What is Death?* The entification of life and death should not be so much a quest for the "thing" itself as an accounting of the possible relationships among their attributes. Life, death, and whatever else exists on the dimensional spectrum of reality are all ultimately unfathomable mysteries. Human experience is naturally embedded in more than the mystery of life. Perceptions, conceptions, revelations, imaginings, willings, and memories all evince the human mind's ability to explore many more of nature's dimensions.

In my dimensional spectrum of reality, which I call the Octave of Dimensional Spissitude, death has its origin in the fifth dimensional realm, Eternity-Vosolid, and life its origin in the fourth dimensional realm, Time-Solvoid. Durance-Solid, the third dimensional realm, and Succession-Plane, the second dimensional realm, move out of the jurisdiction of bodily pleasure and pain but not out of the domain of perception or of mental pleasure and pain.

These four dimensional realms are related to Plato's four realms of knowledge: conjecture, belief, thinking, and true knowledge. Plato likened conjecture, the lowest realm, to shadows. The idea derives from the ancient Egyptian concept of the shadow as a part of the human personality. In fact, shadows are the only authentic way we can prove the existence of the second dimensional realm. Revelation, or the mystical experience, identifies the fifth dimensional realm, or death; the perception of a shadow gives evidence of another power. As a child I listened to "The Shadow" on the radio and wondered if it



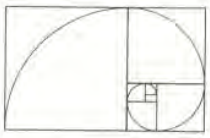
would be possible actually to become a shadow. The Shadow (Lamont Cranston) used "a power, learned in the Orient, to cloud men's minds" so they could not see him. This obviously meant that he did not really become a shadow. I was disappointed, and I always felt that somewhere in Tibet there existed a lama who could become a shadow at will. Shadows are not invisible. They are simply another kind of entity.

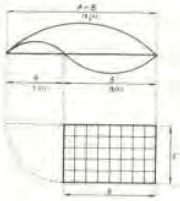
It is by means of conceptualization and imagination that we conjecture about dimensional realms below the second and above the fifth. The interaction, or mutual causality, between the body and the mind gives rise to the feeling of life energy as motion and its manifestations in the form of male, or active, motion and female, or passive, motion. But in life an aspect of the mind *without the body* already exists in the realm of death, and thus that aspect of the mind can experience mental causality unto itself, giving rise to the knowledge that the energy of death is efficacious without motion. Death energy is the "weirdness" people report when they describe a near-death experience, an astral projection, or a dream. Whereas the will is surely indicative of life, memory emanates from the neutral or sexless energy of death. Memory gives rise to our sense of history, or the mythical connectivity that overrides the relationships of competition or cooperation that are so characteristic of human life.

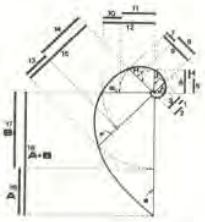
Meta-energy

I call the energy of death, or the fifth dimensional realm, meta-energy. Meta-energy's major characteristic is that it is efficacious without motion. Kato-energy is the energy of life, or the fourth dimensional realm. Although the concept of energy is at its base a mystery, in mechanics it is defined as being either potential, possessed by reason of position or condition, or kinetic, possessed by reason of motion. Both forms of energy are related to the ability to do work, and both are forms of the energy of life, or kato-energy, which is efficacious with motion. The term efficacious means having the power to produce a desired effect and is not necessarily self-referential to the idea of motion. Meta-energy should not therefore be confused with what classical mechanics calls potential energy. Meta-energy is the energy identified with revelation in religious and esoteric traditions. It has been given many

Right: Akhenaten and Nefertiti adoring the sun
Bettmann Archive







Examples of the golden proportion

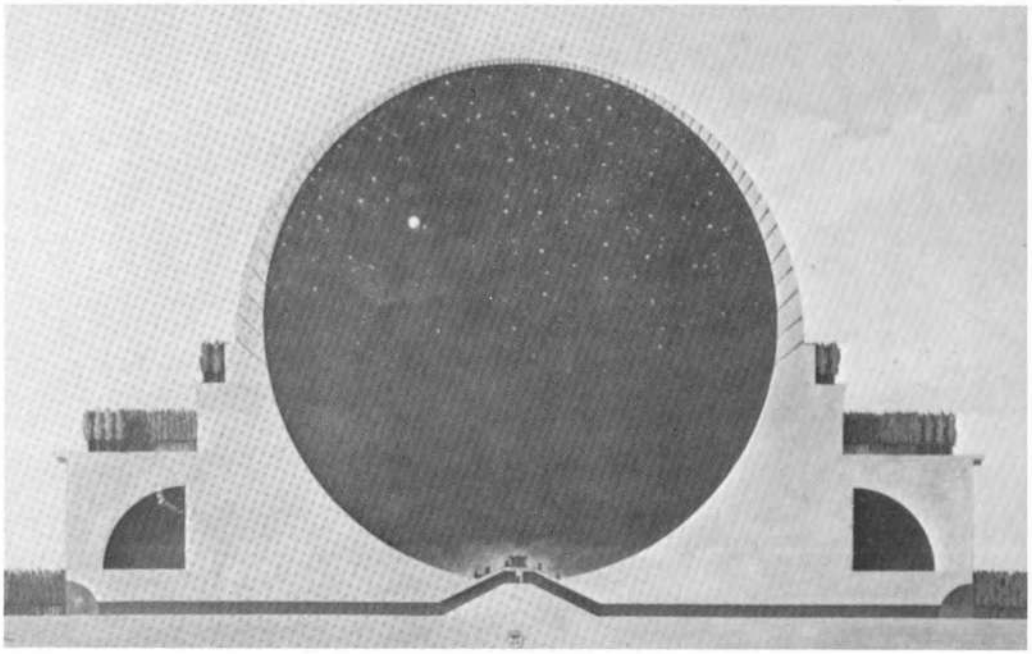
names, for many different purposes: odic force, elan vital, prana, etheric force, ki, ch'i, tumo, orgone, vril, the Holy Spirit, en-soph, ectenic force, azoth, elixir vitae, pneuma, psychic force, shakti. Although present in all forms of causality, meta-energy has been identified in the causal events that constitute the operation of that part of the human mind that exists within the fifth dimensional realm.

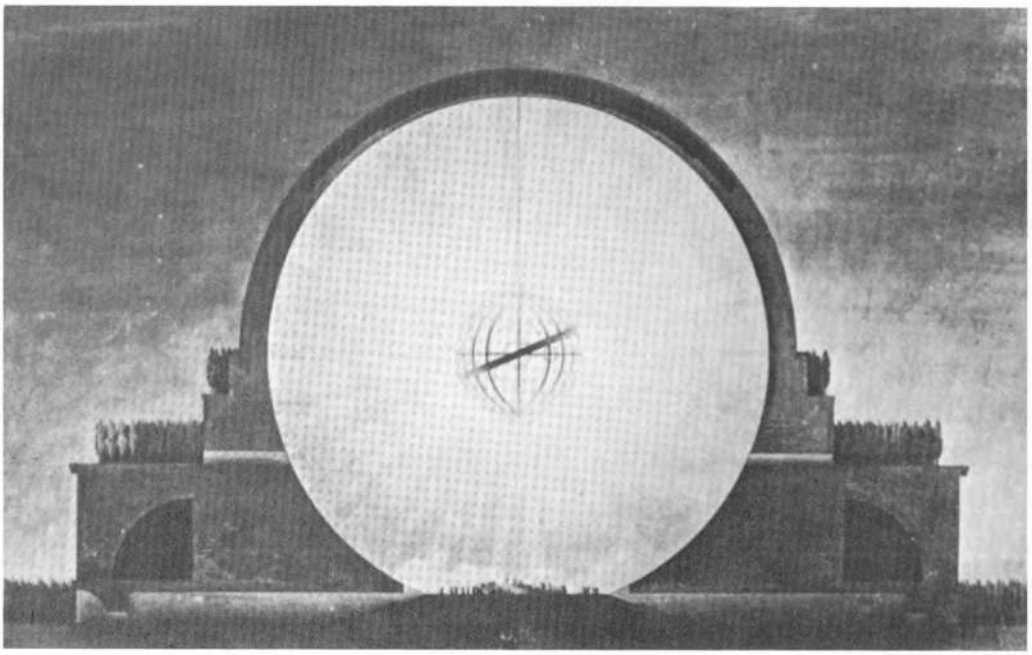
Ducasse distinguished four categories of causal relations: in the first category the cause and effect are both physical; in the second the cause is physical but the effect is mental; in the third the cause is mental but the effect is physical; and in the fourth, the psychopsychical, both the cause and effect are mental. It is because psychopsychical causal relations exist and because an aspect of the human mind exists within the dimension of death that we have become aware of meta-energy and realized its significance. Kozyrev stated that the cause is always outside the entity in which the effect is realized, regardless of whether the entity is physical or mental. The "outside" in this case is the fifth dimensional realm. Those who report a revelation or mystical experience often say they felt they were in the presence of something that seemed more alive than life itself. They are attempting to describe meta-energy.

I believe that it is possible to unite the energies of life and death by using instruments to tap that part of the human mind that already resides in the fifth dimension, the thanapsyche. The instruments would be modeled on or be analogous to the nature of the thanapsyche. The thanapsyche is literally the singularity of the total human mind, so the ancillary instruments would have to consist of contrived, or structured, singularities. Structured singularities can best be described as mechanisms that can be used to open and close dimensional portals in order to access or release meta-energy to and from the fourth dimensional realm. The possibility of such an exchange of energy assumes a dimensional system that is not simply a static description of various realms of reality.

The dynamism of life–death interaction has traditionally been attributed exclusively to phi, or the divine proportion, which is the division of any unity into .618 . . . and .382 . . . , an incommensurable. The divine or golden proportion, able to unite the dynamic asymmetry of life with the static symmetry of death, was indigenous to the ancient world and its wisdom. But when calculus was able to successfully describe continuous motions in nature the divine proportion went out of fashion. Today chaos theory and fractals, or the mathematics of fractional dimensionality, are reestablishing the historical primacy of the divine proportion as the master describer of the portals in a dimensional system that is a true analogy of reality.

The so-called Koch curve, discovered in 1904, possesses no tangent and abruptly changes direction at every point. The Koch curve lies between spatial dimensions one and two; it is like a line trying to become a plane. In like manner the divine proportion can be viewed as a fractal between dimension zero and one; it is like a point trying to become a line. The fractal analogue between dimensions four and five—life and death—must be complex, unique, and unpredictable enough to describe our vision of life as we experience it. Yet it must also contain the seed of the master singularity, the divine proportion.





Boullée, *Cenotaph for Newton*, section
Above: night view at day
Below: day view at night

THE ORGONE MOTOR
1981
Oil, acrylic, ink, and lettering on canvas
73½ × 73½ in.
186.5 × 186.5 cm

Subject: A Motor Powered by Meta-energy—An Unrealized Dream of Wilhelm Reich

Symbol Evocation: The Cosmic Egg

Comments: In terms of its output the motor is a simple reciprocating engine that produces kato-energy. However, its input enery is meta-energy, or in Reich's terms, orgone energy.

The energy cycle functions as follows: a) Orgone is collected. b) A special psychotronic generator converts the orgone energy into an amplified form of psychokinesis in single timed pulses. c) The pulses are then discharged into the water box.

The oraccu, or orgone collection boxes, act like condensers of meta-energy from natural singularities that exist in all fluids. Any vortex in a medium utilizes the equiangular spiral and is therefore a phi-ratio singularity. Air has the same vortex quality as fluids, and, in this case, it is from air that meta-energy is drawn. A liquid crystal focuses the collected orgone energy that then enters the longitudinal electromagnetic axis of a freshly fertilized turtle egg. As the blasto-disc descends toward the center of the yoke, the electromagnetic axis rotates ninety degrees, transferring the orgone energy to the ivory arms of the Orgonome. A single pulse is released from the Orgonome (an example of nonhuman psychokinesis), and discharged into the water box which undergoes simple translational motion back and forth within the frame of the motor. A control singularity, a tetrakis hexahedron-heptahedron, holds the pulse of orgone energy a fraction of a second before it is released into the water box to create a time-delay pattern, so that the pulses of the two sides of oroccu boxes are out of phase with each other. Thus when one set of oraccu boxes and their Orgonomes are orgonically producing psychokinesis, the other set is at rest, and vice-versa. The controls are made of piezoelectric crystals that must be stared at for a least one hour daily while blinking at the rate of two blinks per second. This means that two people must blink out of phase with each other by a half-second at four control crystals at once to get them working properly. The crystals' effect as controls is further modified by rotating them.

As a biotechnic machine, this design phase exhibits a relatively low order of work efficiency which will be improved upon in later designs.

THE ENGINEERING OF META-ENERGY INTO MOTION - THE ORGONE MOTOR - BY MEANS OF SYMBOLS AS PHYSICAL SINGULARITIES

THE ORGONE COLLECTOR

THE ORGACOLL

THE AQUACISTA

THE ORGONE FOCUS

THE FOCONE

THE TETRAKISHEXAHEDRONHEPTAHEDRON

VIEW FROM THE LEFT

VIEW FROM THE RIGHT

THE ORGONOMIC CRYSTAL CONTROL

THEARCHY: ANISOTROPIC ISOMETRIC-AXONOMETRIC PROJECTION OF A DIVINE INVARIANCE

THE EIDOS OF TEMPORALITY
THE REAL
BENEFICENCE (MALE)

- ENERGY/OMNI: METATIME:8 — POSSIBILITY/REST — MANIFESTATION
- THE META/INTELLIGIBLE FATE AS MYTH
- BEYOND TRANSENERGY: ZEIT:7 — PURPOSE — MANIFESTATION
- THE UNINTELLIGIBLE SYNERGY AS MYTH
- BEYOND SPIRITOENERGY: HYPARXIS:6 — PURPOSE — POSSIBILITY
- THE LIMIT OF REVELATION SYNCHRONICITY AS MYTH
- DIVINE SOCIOENERGY: ETERNITY:5 — INVARIANCE — MANIFESTATION
- THE INTELLIGIBLE CAUSALITY AS MYTH
- CONSCIOUSNESS / COGNITION / REFLECTION / CONDITION: MODENERGY: TIME:4 — POSSIBILITY
- THE INTELLIGIBLE COINCIDENCE AS MYTH
- AFFECTED BIOENERGY: DURANCE:3 — BY PURPOSE — MANIFESTATION
- THE DEVIOUS CONCURRENCE AS MYTH
- AFFECTED EIDOENERGY: SUCCESSION:2 — BY PURPOSE — POSSIBILITY
- THE LIMIT OF PERCEPTION CIRCUMSTANCE AS MYTH
- THE LIMIT PROTOENERGY: INTERVAL:1 — OF PURPOSE — MANIFESTATION
- THE META/INTELLIGIBLE OCCURANCE AS MYTH
- BEYOND THE AEYCETE: INSTANT:0 — OF PURPOSE — AENERGY: POSSIBILITY

THE HYLE OF TEMPORALITY
THE ABSTRACT
BOREDOM (MALE)

THE ORGONOME:

THE MYTH OF THE MIND AFFECTING MATTER CHRONOMETRY

THE RITUAL OF THE RITE OF PASSAGE GEOMETRY

THE EIDOS OF SPATIALITY
THE REAL
RECEPTIVITY (FEMALE)

- INERSOMNIC: 8:META/SPACE — METASPACE — METAFREEDOM
- SYMBOL AS CONTINUITY — METALIGHT
- TRANSINERTIA: 7:RAUM — REST — TRANSFREEDOM
- SYMBOL AS SYSTEM — METALIGHT
- EPINITOINERTIA: 6:VOID — MOTION — BEYOND FREEDOM
- SYMBOL THE LIMIT ABOVE LIGHT
- SOCIOINERTIA: 5:VOSOLID — REST — FREEDOM
- SYMBOL THE VELOCITY OF LIGHT AS JUXTAPOSITION
- HOMINERTIA: 4:SOLVOID — MOTION — CONTROL
- SYMBOL THE VELOCITY OF LIGHT AS CONNECTION
- BIONERTIA: 3:SOLID — REST — ACCELERATION
- SYMBOL AS EXTENTION — BELOW LIGHT
- EIDINERTIA: 2:PLANE — MOTION — VELOCITY
- SYMBOL THE LIMIT BELOW LIGHT AS CONTACT
- PROTOINERTIA: 1:LINE — REST — POSITION
- SYMBOL AS SEPARATION — METALIGHT
- AINERTIA: 0:POINT — MOTION — PLACE

THE HYLE OF SPATIALITY
THE ABSTRACT
CARING (FEMALE)

THE LEFT ELEVATION OF THE MOTOR
THE PASSAGE OF META-ENERGY THROUGH A SYMBOL IS A MYTH
THE ORACCU CELL · LONGITUDINAL SECTION

THE RIGHT ELEVATION OF THE MOTOR
THE TRANSFORMATION OF META-ENERGY INTO AUTO-ENERGY IS A RITUAL
THE ORACCU CELL · LATERAL SECTION

HOMAGE TO: WILHELM REICH, EDWIN A. ABBOTT, CLAUDE BRAGDON, ROBERT HARE, C.H. HINTON, P.D. OUSPENSKY, ROBERT PAVLITA, PYTHAGORAS, NIKOLAI KOZYREV, ALFRED JARRY AND M.C. ESCHER.

THE DIMENSIONALE SPISSITUDE of the universe

Fate and Free Will

A full understanding of dimensionality must have the same total impact on the contemporary world as the notion of fate had on the classical world. In fact, I propose that when it is fully understood and appreciated dimensionality will be seen as a revival of the ancient idea of fate (*fata* in Latin and *moirai* in Greek). A *fatum* or *moira* was an oracle's prophetic declaration of that which is destined or decreed to come to pass in time.

Anthropomorphized and divided into three functions, fate became for the ancients the Three Fates, the daughters of Chaos and Night, the sisters of Nemesis and Eris: Clotho, the Spinner, who spins the thread of life; Lachesis, the Disposer of Lots, who determines the length of the thread of life; and Atropos, the Inflexible, who cuts the thread of life. Destiny, Lot, Portion, and Doom—cousins of the Fates—introduce menace, blind chance, the distribution of good and evil, and the calamitous into the notion of fate.

From a nineteenth-century perspective fate was believed to be a prephilosophical concept deriving from mythology, and mythology in the nineteenth century was defined as traditional beliefs based on unfounded notions. Eventually the term fate came to suggest inevitability and immutability in a strict sense, with no clear implication of whether the outcome would be good or evil. As in Homeric times, most people today believe in both fate and free will. Although such a position can be held intellectually, the two concepts are contradictory from the point of view of modal logic.

The encounter between fate and free will is much richer than analytical philosophers, who reduce it to simply the conflict of determinism versus indeterminism, would

After Giulio Romano,
The Three Fates
Bettmann Archive

have us believe. Free will cannot be simply defined as some kind of indeterministic element within the human personality. Free will actually means that you are free to do what you will. An individual's volitional nature (which can be strengthened or weakened by choosing or not choosing) is a complete mental entity, like the imagination or the intellect. The will is itself conditioned by the reasons, emotions, and ideas that form its motivational matrix and that establish some of the circumstances for individual acts of willing. I believe this conditioning process of the volitional nature is the channel to fate itself.

The experience of freedom of will, or being and feeling that we are free to do what we will even though our volitional nature undergoes a history of determinants, gives rise to our belief in the preciousness of free will. This conviction arises from our perception of the ontological interaction of the uniformity, universality, and invariance of causality with history and historical facts, which are subject to only a very limited degree of predictability.

Dimensionality

Dimension has long been formally defined in mathematics as the measurement within a coordinated system of the spatial extensions of the quantitative aspect of an entity. The Cartesian coordinate system developed in the

seventeenth century did just that. In the early 1900s Einstein and Minkovskij expanded the Cartesian system of three spatial dimensions to include time as a distinct dimension, although they were still only concerned with time's quantitative modalities. The term dimensionality is also used to refer to the discovery of any sort of pattern within any set of elements or entities. Because these definitions are in common use they cannot be gainsaid. However, I object to mathematicians or physicists simply assuming into existence whatever dimensions are deemed necessary to sustain a current theory and then calling the process legitimate because they are not "absolutizing" the dimensions they create. And I disagree with the position that any attempt to truly enlarge the definition of dimension will fail to yield real knowledge.

An adequate dimensional system must monitor invariance in nature both quantitatively and qualitatively. Such a system must be a transdisciplinary effort that takes into account the nature of the universe in both its physical and metaphysical aspects and recognizes the limits of human imagination. Even though all attempts to discover the true dimensional system of the universe presuppose an absolute conclusion, the effort is always conditioned by the incompleteness of human perception or revelation, and conclusions are necessarily relative. Yet the dimensional system must not be abandoned, for like the ancient concept of fate (which I believe dimensionality replaces), dimensionality is literally the ultimate context of the universe and allows meaning to manifest itself, whether that meaning is divine or natural.

The Construction and Context of Dimensionality

Over the last five centuries the concept of dimension has been dominated by the purely visual space of the Renaissance, with its concern for organizing the universe from a single static position. Even Baroque space, which introduced movement into the system, did not rid itself of the notion—inherent in the perspective point—that some part of the universe is inaccessible to the human imagination. But by using Pythagorean ideas of acoustic space and the concept of flowing space of many non-Western cultures, it is possible to construct a dimensional system that would meet the criteria outlined above. Interpreting space and time through sound or music does not presuppose some innate superiority of music over the visual arts. Music, as surely as painting, can be regarded as an imitative art. Music's popular function is to imitate emotional states and to evoke them in the listener. But what I am referring to is the fundamentally abstract structure of music. Abstraction has always been associated with music and only recently with the visual arts. Even the "stuff" of sound itself is somehow less material and more ephemeral than the long-lasting matter of the visual arts. Furthermore, viewing space from one position creates a false sense of human control over space, but apprehending space through sound (or resonance in confinement) offers a better understanding of space for what it is: the anonymous, energy-filled, inhuman matrix of the extent of the universe.

However, there is a human need for complete and finite experiences that music also fulfills. An arithmetic progression of quantitative frequencies is without limit and totally inhuman. Yet as each note is heard there is a closure. Hearing an octave series begin, end, and repeat at a higher or lower frequency

literally unites the human with the inhuman. Notes and scales provide a natural analogue for dimensionality. According to Pythagoras and neo-Pythagoreans like Hans Kayser, the octave as an organizing system preserves and promotes the integrity of the human and the inhuman in a balance that prevents the dominance of one over the other.

I have used the octave to develop my dimensional system, which I call the Octave of Dimensional Spissitude:

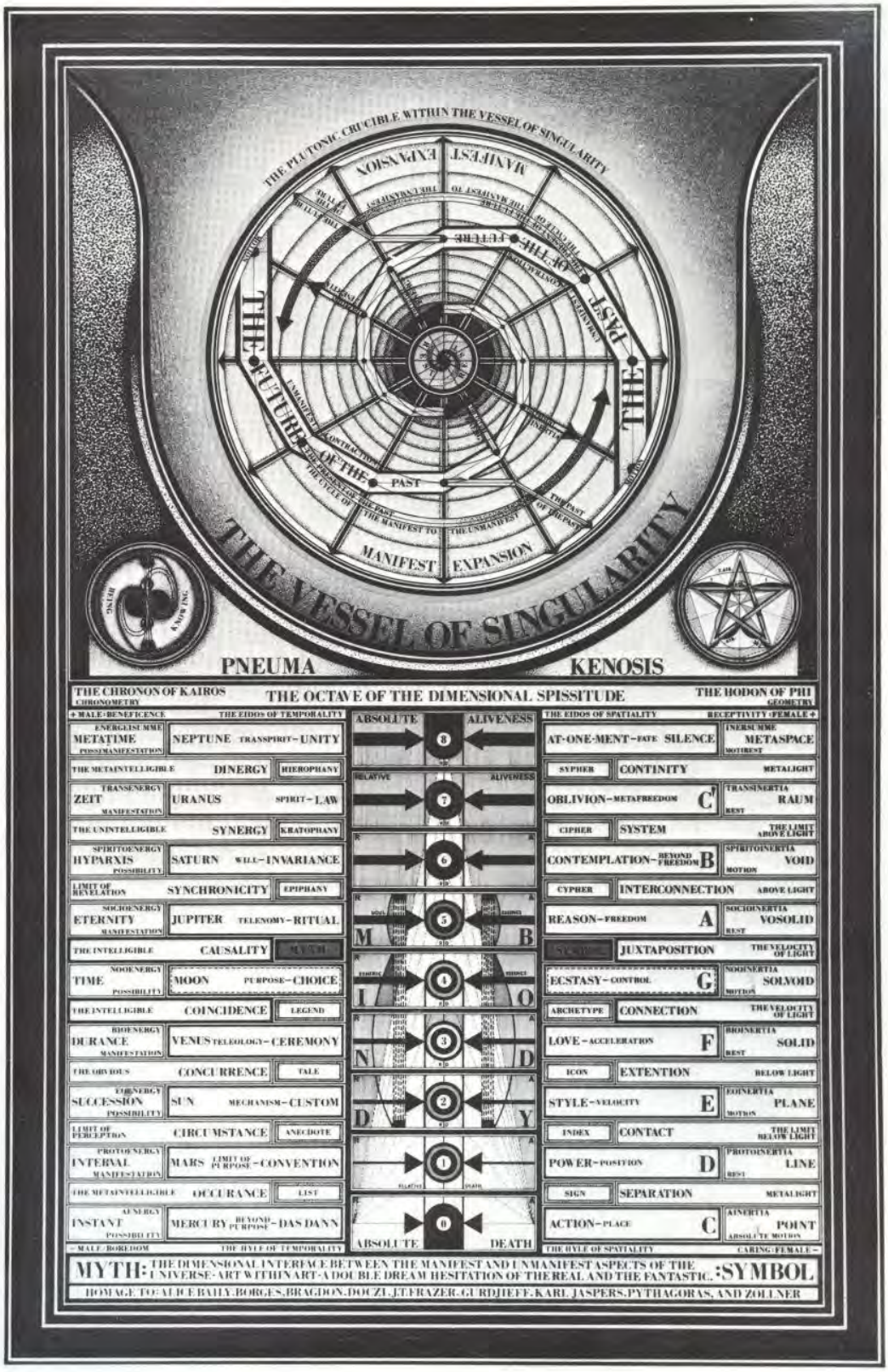
The Octave of Temporality	The Octave of Spatiality
0 - Instant	0 - Point
1 - Interval	1 - Line
2 - Succession	2 - Plane
3 - Durance	3 - Solid
4 - Time	4 - Solvoid
5 - Eternity	5 - Vosolid
6 - Hyparxis	6 - Void
7 - Zeit	7 - Raum
8 - Metatime	8 - Metaspace

Gafurius, *Musice*
Bettmann Archive

Each dimension is described as a realm, or domain—territorial nomenclature that avoids a strictly mathematical connotation. The realms are numbered zero to eight, thereby allowing a zero to eight identification if the system were extended indefinitely. Qualitatively, dimension zero contains absolute death and dimension eight contains absolute aliveness. Life and death are distributed relatively through dimensions one to seven. There is a sense of increasing aliveness and ontological richness as you move up the dimensional realms, with the inverse occurring as you move down the realms. The system corresponds to divine spissitude, or the ontological thickening or thinning of the universe. Dimension eight represents the thickest ontological state, the unity of the one—the cosmic egg. Dimension zero represents the many—the cosmic hatch. Through realms seven to one the one falls into the many—the female breathing out—and from one through seven the many rises into the one—the male breathing in.

Each of the dimensional realms has two modes: Spatiality, which is feminine as a whole, and Temporality, which is masculine as a whole. In the Octave of Temporality the particular even-numbered, feminine dimensional realms are modes of possibility and the odd-numbered, masculine dimensional realms are modes of manifestation. In the Octave of Spatiality the even-numbered, feminine dimensional realms are modes of motion and the odd-numbered, masculine dimensional realms are modes of rest. The two octaves interact differently at each dimensional realm. Instant and Point are totally disconnected, whereas Metatime and Metaspace are totally connected. Dimensional realms zero through four represent the physical realm of the universe, and five through eight the metaphysical realm. A major ontological leap occurs between the fourth and fifth dimensional realms. Each dimensional realm has its natural inhabitants and two means of egress, one to a higher realm and one to a lower. The ontological leaps between dimensions happen through dimensional portals, or singularities.

The entire dimensional system represents the sacredness of the universe. Therefore the *hyle*, or unformed matter of dimension zero, and the *eidos*, or formed spirit of dimension eight, are actually ontologically equivalent even though they are dimensionally as far apart as is possible. The notion that the universe contains a profane realm and an opposite sacred realm is an illusion born of human beings' great difficulty in bridging the singularity between dimensional realms four and five.



Laffoley, *The Vessel of Singularity*

After Hogarth, *Descartes*
Bettmann Archive

Richter, *Freud*

The New Model of Human Consciousness

Models of consciousness have always existed and the usefulness and relevance of the current model (current in the sense that it is totally understood and named) is based on the success of the 300 year-old scientific method. This model is about to end completely. Its definition began with the ideas of Descartes and was completed by the theories of Freud. Descartes envisioned the consciousness of an immiscible self floating freely in the space of the universe, with which the only possible interaction is ontological voyeurism. He described a methodological agnosticism in which civilization is a product of the free choices of ultimately isolated individuals who are without context and who find themselves left with the imperative to create their own meaning. Freud, heeding the ever-present advice of the Delphic oracle to know thyself, brought this voyeuristic model of consciousness to a bizarre and paradoxical conclusion. Based on his study of dreams and his conception of the subconscious as motivation from below the ego, Freud proposed that the totality of human consciousness is at war with its own unknowingness and lack of context. Then came Carl Jung and the quantum physicist Werner Heisenberg, who discarded this model, arguing that consciousness can and must participate in and interact with the universe.

The imperative that consciousness must interact with the universe presupposes a natural holyarchy; i.e., that one is embedded in the other. Either consciousness is embedded in the universe, or the universe in consciousness. This differs from the voyeuristic model of consciousness in that the nature of human consciousness and the nature of the universe are both considered ontologically equivalent and equally unknowable.

My position is that the universe is always ontologically richer or internally more complex than consciousness, which is a particular aspect of the universe. Many philosophies or religions assume that consciousness, even as humans experience it, is the most alive aspect of the universe, or even that it is the very nature of the universe. Yet to define aliveness in this manner is to subtly anthropomorphize. Aliveness is what provides context to existence, and context provides meaning. Any image of aliveness that tends to be seen as an easily achievable end weakens the definition of aliveness itself. The experience of increasing degrees of aliveness, although part of all great traditions, is vitiated if it is not acknowledged that aliveness can take forms that transcend consciousness itself. By consciousness I mean not only the waking state of the ego but also "unconscious" phenomena like dreams and the traditionally defined transcendent states of "hyper-consciousness" like the mystical experience and revelation.

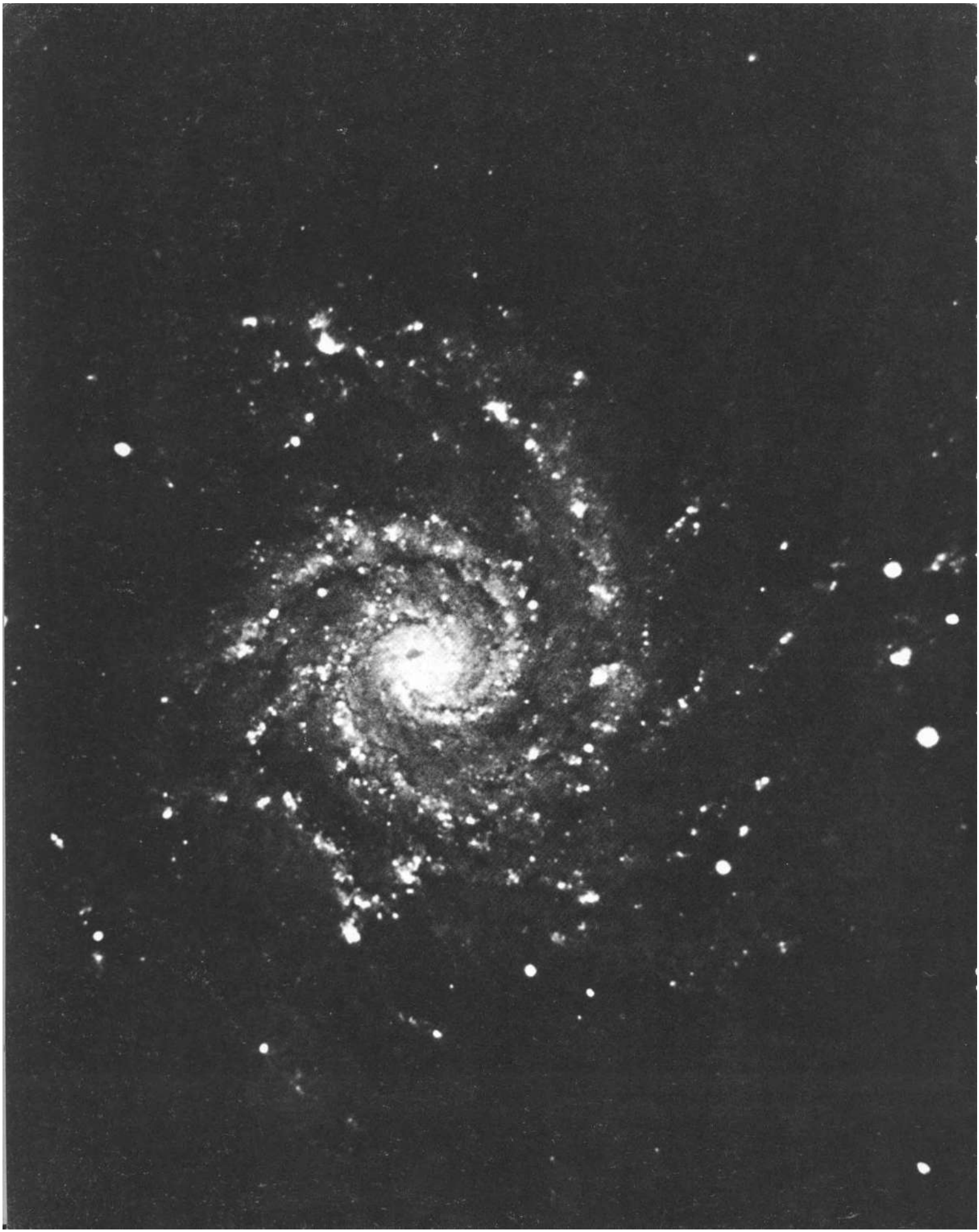
In books six and seven of *The Republic* Plato presents his three most famous similes, that of the sun, the divided line, and the cave, in order to demonstrate the context of human consciousness. In the simile of the sun he makes the distinction between the visible world and the intelligible world. I would call this the difference between the physical and the metaphysical realms, or between dimensional realms zero to four and five to eight. The simile of the line divided by the divine proportion expresses the four ascending states of consciousness, each of which subsumes the lower state. In the realm of fallible opinion, illusion is followed by belief. In the realm of the infallible knowledge, reasoning leads to intelligence. Plato's model for states of mind corresponds with the progression within dimensional realms two through five.

Illusion is characteristic of the second realm, belief of the third, reasoning of the fourth, and intelligence of the fifth.

In his simile of the cave Plato describes the natural inhabitants of these states of mind. In the cave the bound prisoners see only shadows. Shadows are the authentic inhabitants of the second dimension. The second dimension is one limit of human physical perception. The first dimension of Interval-Line and the zero dimension of Instant-Point can only be known by the conceptual imagination. Once a prisoner has been freed he sees the moving models that produced the shadows and believes he now knows reality. This is analogous to believing the world is three-dimensional. When a prisoner leaves the cave for the open air above, he suddenly is no longer a prisoner but a potential philosopher-king or adept. But because the direct light is so blinding he must turn away for a while and so he sees only reflected light that distorts the true nature of forms. This state is analogous to the fourth dimension that exists in the physical realm but points to, and potentially allows access to, the metaphysical realm. Finally, the newly initiated philosopher-king's eyes adjust and he can stare right into the light. The leap has been made to the fifth dimensional realm via the structured singularity of Symbol-Myth. I maintain that the fifth dimension is the limit of human revelation. The higher dimensions, the sixth, the seventh, and the eighth, can be known only by the conceptual imagination.

Plato hints at something else in *The Timaeus* when he refers to the demiurge, the subordinate deity who fashions the sensible world in the light of the eternal forms. He points to the fact that human consciousness has a true context only when it acknowledges that something exists beyond the highest form of consciousness any individual can obtain.

Potential adept



Participation in what is beyond the limits of human consciousness is the mystical experience. To transcend the mystical experience would be to enter the sixth dimensional realm, which I believe is impossible for an individual ego because entirely entering the fifth dimensional realm means death of the physical body and the conscious ego.

Since it is possible to return from the mystical experience and its cognate the near-death experience, it has been conjectured throughout history that there might be a way to go beyond death or the mystical experience, which would necessarily transcend the individual ego. The way has been called many names at different times in history and has often been considered a variation on the idea of utopia. (Although in common usage the word utopia has acquired an imprecise and limited meaning.)

It was during the first century A.D. that the path to higher states was best articulated. The Gnostics (one of the three main branches of early Christianity) were the first to see the formation of a conventicle as a way to collective transcendence. Although in the sixteenth and seventeenth centuries a conventicle came to connote unlawful or unauthorized meetings of Protestant dissenters, originally it meant the development of a harmonious collective state for the purpose of removing the collective from the *tibil* (the evilness of natural historical circumstances), both mentally and physically. A vestige of the Gnostic concept of conventicle is present in such Christian teachings as the rapture, the bodily assumption of the Blessed Virgin Mary to heaven, the resurrection of Christ, miraculous alterations of the laws of nature, and the uniting of the body and the soul at the Last Judgment.

A complete conventicle has several aspects. It must have a physical as well as a mental component and be of the largest possible scope given the circumstance. Noah's ark is the archetypal legend of the conventicle. What was done was the best that could be done at the time in the full realization that *something* would be left behind in the quest for greater aliveness. The Gnostics accepted the cyclic vision of history as it was conceived in the age of Pericles, which held that civilization contains high and low points and is characterized by the eternal recurrence of historical forms. The Gnostics added one idea to that vision, however: that at the absolute zenith of the high point of one of civilization's cycles there exists a single instant out of time, a *kairos*, or critical moment (a singularity), when a portion of that civilization, if it is properly prepared, can leave for good—right out of history with no trace left in time. Correct preparation meant finding the proper collaboration to overcome the limits of individual human creativity through group mystical experience, while at the same time maintaining a connection with the energy of the physical earth.

I believe we are heading for a new zenith of civilization. This time, given our imperative to explore both outer space and the microspace of quantum dynamics, there is the very likely possibility that the scope of a future conventicle could be the entire physical universe and all its inhabitants.

Spiral galaxy's mandala pattern

THE ASTRAKAKITERABOAT

1983
Oil, acrylic, ink, and lettering on canvas
69½ × 75½ in.
176.5 × 192 cm
Collection First National Bank of Chicago

Subject: The Kite-Boat and Astral Projection

Symbol Evocation: The Ship as the Symbol of Eternal Wandering

Comments: Astral projection, or the journey of the ka, was the major motif of classical Egypt; it was considered the natural link between life and death. Astral projection affected the daily lives of the Egyptians through religious ritual, the arts, and architecture. The Sun was seen as the source of life, and was both the origin and final destination of the soul. The ship was the symbol of the wandering of the soul after death.

The kite-boat is an attempt to practice the art of invention with a sensibility akin to that of the ancient Egyptians. What I tried to do was place myself within the mind of Imhotep, the architect of the step pyramid of King Zoser of the Third Dynasty. Imhotep was the first noted architect in Western history, remarkable also for his rare combination of powers as an organizer, statesman, and master of all arts and crafts. He was called Grand Vizier; Chief Judge; Overseer of the King's Records; Bearer of the Royal Seal; Chief of All Works of the King; Supervisor of That Which Heaven Brings, the Earth Creates, and the Nile Brings; Supervisor of Everything in this Entire Land; The Chancellor of the King of Lower Egypt; Chief Under Hereditary Nobles; and the Heliopolitan High Priest. Two millenniums after his death he was raised to the stature of a god of healing. I asked myself if such a person had not died, what would he be doing now?

A clue came from the nineteenth century, when, prompted by the discovery of the Rosetta Stone in 1789, ancient Egypt itself was rediscovered. The nineteenth century made two basic breakthroughs: the invention of electricity and advances in kite technology that led to the heavier-than-air flying machines of the twentieth century. It would have been natural for Imhotep to connect these two ideas in the kite-boat. By means of electricity he could have induced the wandering of the soul during life (the ka-body) and symbolized the entire process by the kite. The kite is the ka, the ropes are the astral cord, and the boat is the physical body held down but still wandering over the earth. With this invention Imhotep could have worshiped the sun directly from out on the ocean, connected life with death, and have had the freedom of never having to stay in one place.

THE SYMBOL OF THE RITE OF THE PASSAGE OF THE INDIVIDUAL CONSCIOUSNESS FROM THE FOURTH DIMENSION TO THE FIFTH DIMENSIONAL REALM
THE ETERNAL WANDERING OF THE SOUL IN THE BARGE OF THE DEITY: THE ASTRAKAKITERABOAT: THE PROPER ENVIRONMENT FOR THE PRACTICE OF ASTRAL PROJECTION
THE SIDE ELEVATION OF THE KITE AT REST ON THE WATER
THE SOUL GUARD
THE NINE ASPECTS OF THE EGYPTIAN PERSONALITY
THE FRONT ELEVATION OF THE KITE IN FLIGHT
THE SUBJECTIVE KA
THE OBJECTIVE KA
ASTRAL ANALOGUES
OF THE KITE BOAT
THE ETHERIC BODY:
THE PHANTOM
NUT: THE GODDESS OF THE SKY ACTS AS GUIDE FOR THE KA
THROUGH THE 3-FOLD SYMBOL OF THE ETERNAL RETURN.
THE TROLLEY NACELLE
THE ASTRATRON
THE SUBMERSIBLE 1800 BARK "PEQUOD"
HOMAGE TO IMHOTEP

My Father and THE END OF THE WORLD man

MY FATHER AND ME

When I was about nine or ten my father decided to take me to New York City. This was to be my first trip, so my mother decided to stay home so my father, who was a very fast walker, could introduce me to his favorite haunts without delays. The train ride was relatively uneventful as we passed through Rhode Island and the rural parts of Connecticut. In the absence of my mother we sat in stony silence for a long while. Years later I would take this ride many times by myself in the same void as I passed through these same areas, with the exception of one time when the train came to an abrupt halt in the middle of a dense woods. You couldn't see more than twenty feet out on either side of the coach. We had been waiting what seemed like an hour when a long black sedan pulled up alongside the train. It apparently had come right between the trees and through the underbrush to get there. The local coroner opened his car door and emerged with a bullhorn at his mouth to announce that the reason for the delay was that some guy had committed suicide by lying across the tracks and that if we wanted to get going any faster some people had better help him look for the body parts strewn in the woods and under the wheels, because the train wasn't going to budge an inch until he had

"everything." At first I and the other passengers were stunned, but soon horror began to wear off and the silence broke as people started looking at their watches, getting up, and moving outside. I overheard comments like, "Damned inconsiderate of him to use train tracks. He should have shot himself or jumped off a bridge like most people." As I was about to get up myself I heard a woman outside exclaim with obvious delight, "Oh wow! I found the head." I sank back into my seat with a sigh of relief knowing we would be soon on our way. But this particular memory was still in my future.

By now we had crossed the Connecticut border and were well into New York State. My father's mood had begun to lighten. His three-piece dark-blue serge banker's uniform began to rumple and his tie was at half-mast. An enthusiasm came over him that I had never seen in him before. He talked of strange psychic powers in our family, things I had never heard of, and my curiosity was sparked.

When we reached the outskirts of the Bronx my father revealed the day's itinerary. First, we would arrive at Grand Central Station at noon and eat. (In those post–World War II days trains from Boston still stopped at Grand Central.) Next we would head across 42nd Street to Times Square. He always went first to Times Square. To him it was the heart of New York City, the epicenter of its energy. My mother always hated this part of his New York ritual and would invariably grab a cab at the station and head for their hotel. From there it would be back across 42nd again toward the East Side. We would turn left on Fifth Avenue, go north until we reached St. Patrick's Cathedral, go in for a visit—just so he could show me what it was like—return diagonally across the street, enter the promenade of Rockefeller Center, and make a quick stop at the plaza to see if there were any skaters. (On future trips we would sometimes spend hours watching the skaters.) Then it would be a right onto 50th Street and down in back of the RCA Building to his real target, Radio City Music Hall. His interest in the music hall was not architectural. Today we wax nostalgic about its period Art Deco perfection and its Beaux-Arts monumentality, but during the late forties the music hall represented one thing to my father: it was his personal parapsychology laboratory.

As the train rumbled on past Woodlawn Cemetery, through the South Bronx, and across the Harlem River, I could see Oz laid out before me. Encouraged by my father, my excitement became so great I was hardly listening to him as he explained that when we arrived at the music hall we would go directly to the lobby and synchronize our watches. Then, when the movie was on, I would enter the great auditorium by myself, select a seat at random, and sit down. Although I would not witness the amazing results of his experiment this first time for reasons that will become obvious, on future trips after about fifteen minutes my father would "scan" the audience from the balcony, sensing my position in the great dark sea of people facing the flickering screen. He would find me with an invariance I found uncanny. It was like living in a Rosicrucian ad.

At 125th Street I saw "the long red rows of tenement houses" just before we "burrowed beneath the glitter and swank of Park Avenue and then, Grand Central Station—the crossroads of a million private lives on which are played a thousand dramas daily." I was actually living the lead in one of my favorite radio programs. We finally arrived, and my father, carrying our bags, rushed for the Grand Central Concourse with me trailing

Radio City Music Hall, stage

behind. The first glimpse I had of the vast space of the station's interior was a vision of pure grandeur. But even then it was being invaded by huge three-dimensional advertising displays. Both my father and I liked these signs. But what did we know? And besides, Pop Art was still twenty years in the future. He was glad to hear I was hungry. In a flash we were seated at the Oyster Bar on the lower concourse. Raw oysters were my father's favorite food. He would eat them right up to the seasonal limits and sometimes out of season; eventually he died as a result. As I looked at my plate of oysters, I thought of the time he had taken me for my first lobster in Gloucester, Massachusetts, and I ended up in the hospital with a strong allergic reaction. But the oysters went down easily and my father seemed so happy then. Our schedule was rushed, so in a few minutes we were out on the sun-filled street of a cool day in October, the bags stowed safely in a station locker.

My first view of New York was a swift upward glance to the right. Out of the corner of my eye I caught sight of what I thought was a scene of certain doom: a fully loaded cab careening out of control up on half a bridge built right up against the side of a building. And yet I heard no crash. Anyway, it must have been a combination of the excitement of my first day in New York City and my "vision of certain death" that released the oysters from my possession. My father reminded me of how much better I always felt afterward, adding that it must have been the train ride. I said, "No! It was the car, Dad!" He then carefully explained to me that what I had seen was simply Park Avenue South penetrating Grand Central Station to continue on the other side as Park Avenue. I could hardly believe what I was hearing. We came from Belmont, Massachusetts, where roads kept buildings apart; they did not go through them. I started fantasizing about cars and trucks smashing though our living room when guests were over.

The wildest Belmont got was not even embodied in one of its residents but in an itinerant gardener who made the rounds of the neighborhood each summer. When he would come to trim our bushes he would tell me about how he and his son had been taken up in a UFO. (Today he would be classified as a typical UFO contactee.) He made little impression on the folks of Belmont, who considered him harmless enough and a good worker, but a nut. This possibility only increased my interest in him. My parents' reaction to his stories was the conventional skepticism of our neighbors: mine, of course, was fascination. So that when I saw Robert Wise's *The Day the Earth Stood Still* in 1951, I had been primed. I felt as if the film had been made for me personally; I was transfixed by the external and internal forms of

VE Day, Times Square
UPI/Bettmann Newsphotos

Before Woody Allen) discuss cultural straws in the wind like the well-known phenomenon of the "dynamic indifference" of corporate leaders, a stress-inducing technique aimed at their underlings that was then considered a new weapon for mass social control and has yet to be declared illegal.

It seems my father saw New York City as Utopia. This goes way beyond merely liking or even loving the city. His conviction was based not on a particular belief or act of faith, but rather on an experience of transcendence. This happened to him on VE Day at the end of World War II. At the time the U.S. entered into battle he was six months beyond draft age. He had wanted to enlist but my mother had pleaded with him not to. He complied with her wishes but he never forgave her. As it happened, he was on a routine business trip to New York just at the moment when the news of the end of the war hit the city. He was walking by himself near Times Square on his way to his appointment when he was unexpectedly forced into the frenzy of a gathering mob about to converge into the next stage of evolution. For my father it must have been the psychological catalyst of the years of frustrated patriotism, which had been mounting as he was running around in an air-raid warden's helmet in our sleepy little suburb, that allowed him to join the spontaneous celebration. He was transported to the very brink of an epiphany. My mother confided to me later that when he came home he had changed in some way she could not fully understand. To him no aspect of New York City was now too trivial for adoration; the good, the bad, and the indifferent all reached a democratic equality of total acceptance. Living within the geographic boundaries of the city mattered little to him—where the city was, he was also, and where he was, so was the city.

Just as Julius Caesar convinced the inhabitants of Gaul that they were actually living in Rome, my father demonstrated by reductio ad absurdum that our house in Belmont was part of New York City. As for me, over the years I began to think that the physical rock, soil, buildings, and thoughts of Manhattan Island were to him symbolic of the entire earth. He might even have reasoned that if a black hole from the depths of space were to float by the solar system and casually swallow the earth, the sheer dynamism of Manhattan would be too much to digest: it would be unceremoniously spat out and would resume the orbit of the former earth while a new earth formed from the very substance of the remnant island. There was something else, I believe, that helped fire my father's eccentricity when it came to New York. It seems that when my parents were first married a friend offered them a one-quarter interest in a hotel complex called Tudor City that was just going up near the east end of 42nd Street. My mother was all for it, and it was her money that was in question. My father was dead set against it, making the traditional banker's claim that it was unwise to invest in real estate ventures. Instead he took the money and sank it into what he considered a better speculation: a utility stock that failed within months after they purchased it and left them in serious debt for years. When the United Nations headquarters was built near Tudor City in the late forties, he finally had to admit the superiority of my mother's business intuition, a fact that gnawed at his financial entrails for years.

My own understanding of my father's revelation has remained that of an observer at the periphery of the arena of action. I even had a chance to up my eschatological ante when my generation inadvertently created the "Woodstock Nation" at Bethel, New York, in

In the early eighties people thought he was a performance artist, but I knew he had merely discovered a way to annoy people in public.

1969. The details of my stay at Woodstock were so bizarre my fellow attendees declared that I wasn't playing with a full deck, thus rendering futile any attempts I might have made to give or receive a feeling of unity. I won't go into the full story here because my sense of decorum does not permit me to. Also, I don't think anyone would believe me. Nevertheless, I will throw out a few hints that may help to explain why I continue to detach myself from any activity that both constrains and guides individuals to comply with a coherent collective pattern of behavior. To start with there were the threatening comments Timothy Leary, who was supposed to have been in jail at the time, made about my paintings a week before the festival. Then a truck containing eighteen of my paintings was hijacked and the paintings were delivered to the festival without my knowledge until it was too late. And finally, I was almost the victim of unintentional cannibalism just because I happened to be standing directly under a helicopter when it made an emergency drop, into a horde of trapped and starving festival goers, of about a half ton of conveniently unwrapped cream-cheese-and-jelly sandwiches on soft white Bunny bread, complete with grimy finger indentations.

Both my father's annoyance and my apprehension began to subside when we made it across Sixth Avenue, and Broadway and the lower end of Times Square were in sight. In those days Sixth Avenue was still a year from being renamed Avenue of the Americas. Dad could never figure out why they did that. When it happened he said it made as much sense as taking down the Washington Monument because its shadow might momentarily offend an illegal sunbather. Throwing a backward glance at Bryant Park as we went forward, I had a premonition that some day I would pay for my sin of frivolity in calling it a parking lot.

As the years went by I quite rightly forgot that foreboding until the early seventies, when I met someone who, as Jean Shepherd might say, "is possessed of the will to annoy." He began to annoy me right away and has continued to do so ever since. As I got to know him, I found out that he is also possessed with the idea that he is the reincarnation of William Cullen Bryant. He claims to be a direct descendant of Bryant. (In his own right he is an excellent poet.) When he had achieved sufficient hair loss and facial maturity he bore an uncanny resemblance to the life-size statue in Bryant Park. Being the first to realize this, he thought of a way to satisfy both his primary and secondary directives simultaneously. He would go to the park and wait around until there was no one to see him slip on a large coat that looked like the one the statue wore. Then he would wedge himself between the back of the statue and the recess wall of the niche. Sometimes after waiting hours until it was sufficiently dark, he would begin to recite "Thanatopsis," almost inaudibly at first. Over and over again he would recite, increasing the volume with each repetition. When he felt a sizable crowd was enthralled, he would step out amid cries of astonishment and announce that he was William Cullen Bryant and that he wanted to thank them all for coming to his park. After that he would run as fast as he could, beaming a sardonic smile, down the steps, across the lawn, and out onto Sixth Avenue, to be seen no more. In the early eighties people thought he was a performance artist, but I knew he had merely discovered a way to annoy people in public. His latest effort is a series of junk musical instruments he has built mainly of electronically amplified screen-door springs, with some gewgaws added for visual impact. When he plays them the noise is so awful it makes a kazoo sound like a harp plucked by

an angel. He used to play these things in my studio until I was forced to throw him out, though he is impervious to insults, whether they are directed at his race, creed, place of national origin, or just ad hominem. I believe he is "Bryant's revenge" via the memory of my father.

Standing now on the corner of 42nd Street and Seventh Avenue, my father and I were looking north, where the entire glory of Times Square was revealed. First we watched the smoke rings emanating from a perfectly round mouth on an animated Camel cigarette sign float straight out above the cacophony of the vehicle-infested street below and then slowly descend as they dissipated into a majestic oblivion. On the same Broadway side of the square a little farther down, like two matched sentinels at attention standing guard over reality itself, were the large and lurid images of a man and a woman advertising Bond clothes. By a mechanism I never quite understood, the couple dressed and undressed from the bottom up and then the top down, all but unnoticed by the throngs of pedestrians swarming below. And they stripped not with the coy embarrassment of coquettes but with the matter-of-fact and militant naïveté of 1930s nudists. This tableau was of as little interest to my father as it was to the other adults wandering around. I, however, who was reaching a certain age, observed the spectacle with fascination. With our return each year thereafter my interest in Bond clothes increased. But one year the stoic lovers who had lived ever separated by the width of the sign were gone, removed no doubt by the city fathers who considered the pair much too prurient for the area.

To my father Times Square was always the sanctum sanctorum of the utopia of Manhattan. He would visit on a regular basis Wall Street, Bleecker Street, Washington Square, Penn Station, Grand Central, Rockefeller Center, Radio City, St. Patrick's, Fifth Avenue, Park Avenue, Lexington Avenue, Central Park, and the "Met"; he would stay at the Waldorf and go to a Broadway play at the Roxy Theatre; he read the Times, the Wall Street Journal, Barron's; he loved Fred Allen, the Barrymore family, George Arliss, and Alan Ladd, and hated Bette Davis and Edward Everett Horton; he believed in the New Yorker, Robert Benchley, P. G. Wodehouse, Edward Bellamy, Joseph Conrad, Don Marquis, Dorothy Parker, William James, and Laurence Sterne; he claimed to know Oscar Levant personally; he ate in the Russian Tea Room, the Carnegie Delicatessen, and Divan de Parisienne; and he said that James Thurber had once written a story about him ("Having Been Born Middle-Aged"). Nevertheless, he would always return to Times Square, just to breathe its air of freedom. It was the meeting ground, the shrine, the vessel of the true collective will of New York City—the essence of blasé, which affects everyone in the city from the panhandler to the professional, regardless of class, economic status, level of education, or natural abilities. I often wonder why someone hasn't created a perfume called "Blasé." It

Inauguration of Bond Clothes Sign, June 18, 1948
UPI/Bettmann Newsphotos

Times Square, 1940

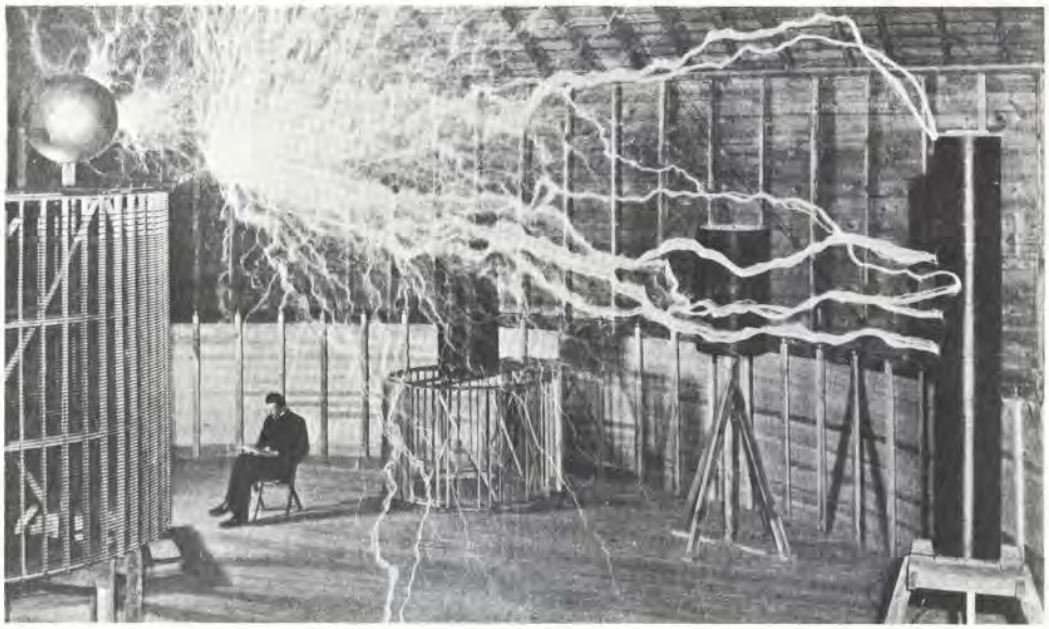
might be made of selected petals from the fabled black rose gently crushed into a tincture of absinthe, giving it a dark, iridescent green color, and presented in a spherical black chalcedony flacon topped with an inverted teardrop of solid gold and poised gracefully on a small cube of alabaster. It would be a New York natural, "Eau de Blasé."

Reaching down and yanking me up by the arm from my sitting position on the curb, my father yelled, "Wake up!" just as a cab sped by. I had been engrossed in watching a sidewalk salesman who looked like he was right out of a New Yorker cartoon. He had an open suitcase mounted on a rickety stand that displayed three items: wind-up ladybugs, hand-painted turtles swimming in a bowl of fetid water, each with a miniature of the Empire State Building on its back, and dangling hot pink ties with your choice of four Coney Island beach scenes. Even before I could mouth the words of my current wish list, the adult "No!" was in the air, along with the usual reference to the legendary "money tree" and the notorious economic "rat hole," plus the ominous question, "Do you want to go to the hotel now?" Satisfied that he had quelled my profligacy for the moment, he turned quickly past a billboard screaming about the second great year of the hit musical "South Pacific" to resume studying the Coca Cola sign mounted high in the air at the northern end of Times Square where Seventh Avenue and Broadway meet.

Having weathered many technological changes of its exhibition mechanism, the Coke sign has remained the icon of American manna as well as the symbol of Times Square itself, and it provides the major clue to the nature of New York City as Utopia. It is not simply that Manhattan is technically an island (as Saint Thomas More described Utopia in his famous story) that makes it so. I believe that what creates the social unity of the euphoric indifference of New York blasé can be seen in the Coke sign. It has sensory overload. The original sign was made of high-wattage light bulbs that were either on or off, with no subtle distinctions in between. It depended on pattern recognition. The light bulbs were close enough together so that they formed an analogue of a quantum field. Watching the apparent meandering of its fantastically complex network of recursive images was mesmerizing enough to satisfy for a lifetime the secret heart of a systems analyst or a contra-square dance freak. It demonstrated Ernst Mach's cosmological principle, which is founded on the observation that while everything in the universe rotates in space, the universe as a whole shows no observable sign of rotation.

New Yorkers believe that the entity that is the city can absorb all change whether it originates from within or without. New York, unlike ancient Athens or Rome or modern Paris, is impervious to history. No individual, institution, or civilization could conquer or subsume it. This is a fundamental element in the belief system of utopia. The modern world is filled with mimics of New York style and pattern—from up-ended-stretch-limo-file-cabinet office buildings to the yet to be understood works of the electrical genius Nikola Tesla (1856–1943), the Serbo-Croatian who revolutionized the world by developing—in New York City—polyphase alternating current motors.

What makes the city different from the traditional American utopias and even from contemporary intentional communities is sensory overload. The Shaker communities, for instance, were the diametric opposite of New York City. By means of almost total sensory deprivation and suppression of sex-



Nikola Tesla seated in his laboratory amidst artificially generated lightning
Bettmann Archive

uality, the Shakers managed to maintain unity among their members by allowing compassionate love to flourish. By contrast, New York has produced a much more conceptual but no less spiritual unity among its members by following the world vision of Pierre Teilhard de Chardin. The French Jesuit scientist believed that evolution in the "noosphere" (the earth-sphere of human consciousness) would lead to a world culture that, at the "omega point," would produce a hyperpersonal consciousness who would be God. He postulated a groping profusion of life, an unbelievable constructive ingenuity of life, and a complete indifference of life toward whatever is not future and total. His principles describe to a tee the life in Times Square and, by implication, in the entire city. Teilhard de Chardin was born in Sarcenat, but he died in New York City on Easter in 1955 and is buried in the Cloisters. (He also had an arcane sense of humor: as a young student of paleoanthropology he helped create the "Piltdown Man" hoax.)

While my father continued his hypnotic vigil, gazing upon the Coke sign, my eyes wandered toward the nearby souvenir shop, which contained what seemed to me at the time a complete inventory of the items absolutely necessary to maintain my very existence. I passed quickly over an array of Mickey Mouse watches because I already had one. My eye was momentarily caught by the brass models of buildings supported by thermometers, but I moved on to a series of brightly colored ceramic ashtrays with sculptures depicting major events in the history of New York. I saw in a single glance the opening of the Brooklyn Bridge, the dedication of the Statue of Liberty, and the crowds gathering around the Trylon and the Perisphere at the 1939 World's Fair. Off to one side were a few black ashtrays with gray zeppelins, labeled simply, "Souvenir of Lakehurst, New Jersey."

On an upper tier, nestled between "Plates of the Presidents" and Chinese puzzles, was a

small assortment of hunting knives featuring a large, gleaming, bone-handled jackknife that seemed to have at least two hundred functions. Taking my eyes off it for a moment I exchanged a knowing glance that transcended the normal predator–prey relationship with the proprietor of the shop, who had just appeared in the open doorway. A large Persian cat sleeping up next to the angled glass of the front window, apparently accustomed to the noise of the street and the shop, woke up with a brief spasm of activity as the loudspeaker gave a piercing shriek and the ubiquitous Vaughn Monroe was exchanged for the even more ubiquitous Kate Smith—the moon Vaughn was racing with was finally caught sight of by Kate, just as it came over the mountain. The cat's change of position revealed a number of decorated vanity mirrors placed so that in one of them I could see the Coke sign my father was still watching, only now it was miniaturized and its permutations were reversed.

A more interesting permutation of the sign occurred on August 14, 1972—my birthday. I was working in my studio on Bromfield Street in Boston when I heard loud and continuous knocking on my door. Two men stood in the doorway. One was tall and fat with slicked-back hair. He had on a green shirt with red suspenders that held up purple pants whose cuffs draped loosely over patent-leather shoes with spats. The classic big black cigar protruded from the corner of his mouth. His companion, half his size, was more modestly attired. The large straw hat that covered most of his face was the perfect foil for his sandals and light blue polyester leisure suit. Before I could even let out a meek "Yes? What is it?" the tall one handed me a pair of tickets in the shape of a fish entitling me to attend the opening day (Easter 1973) of "Holyland, U.S.A. Mobile, Alabama." As I accepted the tickets, they intoned at the top of their lungs, Southern-choir style, "Jesus has sent us to get you!" Now, having been brought up a conservative Roman Catholic, I was not prepared for the Angel Gabriel in the form of two guys doing a combined imitation of Abbott and Costello and Mutt and Jeff.

Blowing a puff of smoke in my face, the big one advanced, pushing me aside, and entered my room. He turned and introduced himself as a very concerned Baptist minister. "And, of course, I would like you to meet my personal architect, Dewey," he added, gesturing toward the little guy. The architect, having somehow discovered my religious genetic programming, said that although he was a Presbyterian there was some Catholic blood in his family, which gave him strong leanings "in that direction." While the architect was explaining why they had come to see me and that they were in a great hurry, just stopping over on their way to Jerusalem, the minister stepped into the hall. After a minute he returned with a briefcase. They had heard (I never discovered how) of my recent installation at Boston's Institute of Contemporary Art. The installation was a large environmental sculpture called *New Jerusalem*. I followed the text of the Book of Revelation as if I were reading architectural specifications. The result was an image of the utopian celestial city contained within a six-foot cube.

The two wanted to buy it from me and have it shipped to Mobile and set up on the site where they were in the process of building an amusement park based on the Bible (B.J.A.T., or Before Jim and Tammy). It was to be, they said excitedly, a preview of things to come. In fact, they soon revealed that they planned to have the sculpture reproduced as a hundred-foot cube. The minister, taking a long drag on his cigar, suddenly had an

Laffoley, *New Jerusalem Proposal,* detail

inspiration. "Say," he shouted, "do you think you could figure out some way to actually levitate 'Heaven,' oh, about twenty or thirty feet off the ground?" You know how when someone asks you a very provocative question, delivered so fast that you don't have time to frame a cogent answer, you say the first thing that comes into your mind, usually some monosyllabic inanity? "Sure," I said. Bending closer to my face, the minister added, "Could you also come up with a mechanism to part our 'Red Sea' . . . every three hours?" Answering even faster this time, I produced two words: "No problem." Then the architect, consulting out loud with his friend, said: "He's been honest with us, so let's be honest with him." "Paul—it's Paul, isn't it?" the minister continued, not bothering to wait. "We may have been just a mite premature about our opening date. What we really have is about 500,000 acres of plowed-out shoreland in Mobile and a fifteen-foot-tall cast-acrylic statue of Jesus lying at the side of the site, and frankly we're stumped as to how to plan the damn thing." The architect asked if I'd ever done any urban design. "Not lately," I replied, "but it is a hobby of mine."

Suddenly they stopped talking to me and started looking around my studio. I happened to be starting a triptych illustrating Dante's *Divine Comedy*. At the top of one of the canvases were the words "priumum mobile." Seeing that they muttered, "It's a sign—definitely a sign." Thinking fast so as not to lose their interest, I interjected: "What if you used the Star of David as the basic road plan? The six triangles could be where you locate the New Testament rides and the six adjacent spaces outside the star could be where you put the Old Testament rides. A replica of the wall of Jerusalem could enclose the whole thing and provide gate control. The central hexagon would be fine for a huge conversion temple, surrounded, of course, by the concession stands and bathrooms. On top of the conversion temple would be the best place to mount the statue of Jesus, which could be lit up inside like a combination Christmas tree and lighthouse." At that, four eyes turned heavenward as my visitors dropped to their knees in prayer. "Praise Jesus! The Holy Spirit has descended. We are on fire and taken up out of the bondage of ignorance and indecision." The reverend stopped and motioned to me. "Brother Paul, will you join us on the floor?" After first surveying the carpet to find a spot relatively clear of the junk and small pieces of rolled-up masking tape that had collected over the years, I knelt down obligingly and joined hands with them. The minister (who admitted that he had only recently been born again—two Halloweens ago) continued the prayer, begging the Lord's forgiveness for his momentary lapse of faith when I mentioned the word "hobby." His was a concerned ministry with a serious calling: "There will be no place in Holyland for any backsliding Jack-a-Napes."

As we rose from the floor Billy Bob the minister reached for his briefcase and began to shuffle some papers inside it. Dewey the architect resumed his in-depth examination of my studio. "Have you ever thought of preserving your studio after you pass over to the other side?" he mused. "Well," I said, "I have always fantasized that just before I kicked it I would contact one of those human taxidermy services in California. They stuff your skin and donate your organs to medical science. The price includes a tape recording of some characteristic, funny saying of yours, like 'Oh, no!' or 'It's been done already!' or something like that, which people who knew you can play play at their leisure. I'd ask

I thought to myself, "Finally I'm in on the ground floor of something with which I can personally penetrate the kitsch barrier, like Andy Warhol did with his Marilyn Monroe portraits."

A view of the hole drilled into the Empire State Building by the U.S. Army bomber that rammed the giant structure in a fog on July 28, 1945. Part of the bomber wreckage hangs from the 78th floor. UPI/Bettmann Newsphotos

that my body be positioned in front of an unfinished work as if I were in the act of painting and that the entire studio, just as you see it now, be filled floor to ceiling with molten clear lucite and left to harden. The lucite block could then be removed from the building, polished on all six surfaces, and displayed." "Oh my! That would make a lovely exhibit," cooed Dewey. "Perhaps some time in the future at Holyland. . . . What do you think, Billy Bob?" The minister brushed the question aside, saying that they had business to attend to *now*. He had laid out different kinds of contracts, all in triplicate with the places to sign my name marked with large red Xs. Off to the right was a check for $10,000. He laid one hand on my shoulder and with the other slowly moved the check closer to me as my signing proceeded, saying, "This is just a retainer for now and it includes money for your trip. In two weeks I'll be reserving suites at Disney World in Orlando for our planning retreat with people from all over the world." He then whispered, making sure Dewey didn't hear, "You're in for ten percent—skimmed right off the top." As I signed the last sheet of paper, I thought to myself, "Finally I'm in on the ground floor of something with which I can personally penetrate the kitsch barrier, like Andy Warhol did with his Marilyn Monroe portraits. What a birthday present!"

As the reverend closed his briefcase with a decisive snap and prepared to leave, I asked innocently, "Why do you have a large Coca Cola sign on your briefcase?" Like the famous Cheshire cat who could at will become nothing but a grin, Billy Bob was beaming as he slowly rotated his briefcase in space so that I could see the other side up close. I was stunned. My lower jaw went slack; if I had been "Plastic Man" it would have bounced on the floor a couple of times before returning to its proper position. Here was the work of a true kitsch master (he said he had had it made up especially from his own design), which would have made Madison Avenue *and* Warhol jealous. I believe that if this sign and Coca Cola had been invented 2,000 years earlier the entire course of Western history would have been altered. There would have been no Roman Empire, no need for the Crusades, the Reformation, or the Inquisition, no trial of Galileo, no Protestant denominations, no Vatican I or II. The mind that conceived this sign, nay, icon, had to be as brilliant as Saint Francis of Assisi (inventor of the Nativity crèche), Leonardo da Vinci, P. T. Barnum, and Colonel Tom Parker—all rolled into one. In a single stroke, Billy Bob had moved the kitsch barrier way beyond where I could ever hope to break it. The sign, which graphically resembled the Coke slogan of the time, read simply, "Jesus—He's the real thing."

"Shrieeek!" And again the music changed. This time Buddy Clark was singing about how limited his interests in pyromania were. I had been looking at a framed photograph near the vanity mirrors. It depicted something my father had talked about a lot. The caption read: "Pilot penetrates pier!—New York City, 1945. Dense fog and the pilot's resulting confusion caused the broadside crash of a B-25, 975 feet above ground, into the Empire State, world's tallest building. Many crash victims were workers in a wartime relief charity office. Out the other side, the burning cockpit plummets onto unsuspecting crowds on the street below." The picture showed most of a B-25 hanging out in space from the surface of the building as if defying gravity. "I want that for my room," I said to myself. Just then I caught sight of a curious image in one of the adjacent mirrors. Besides the Coke sign, I could now see what

looked like a giant peanut, rotating as it went, resembling for all the world a ballet dancer in pirouette, coming straight at us. I wheeled around and realized the peanut was headed right for my father, who was still deep in contemplation. I shouted, "Look out! Look out! Dad, a peanut's gonna get ya!" He turned in the direction of my most familiar voice and started to ask, "Wot the hell are you say . . ." Wham! Two bodies collided, one soft and pliable, the other hard and brittle. They hit the sidewalk like two intersecting conga lines.

An extremely amused crowd had gathered. The peanut, in his awkward, bulky costume, was the first to be helped up. Someone offered a hand to my father but he refused it (not unusual). He got up, brushed himself off, grabbed my hand, and prepared to leave as swiftly as possible. Just then a cavernous voice implored from behind us, "Wait! Do you know who I am?" and continued before we could answer, "I'm Mr. Peanut—the spirit of Planter's peanuts." My father began literally dragging me around the corner onto 42nd Street so we would be headed toward Eigth Avenue, but Mr. Peanut caught up with us. "Wouldn't you like a free sample of Planter's peanuts?" "No thank you," said my father with feigned politeness. I was shocked. Next to oysters, he liked peanuts best. Mr. Peanut was now alongside us. "I don't often run into out of towners," he said, trying to be convivial. My father, extremely annoyed, began to lie, "We're not from out . . ." But before he could finish I piped up with, "We're from Boston, Massachusetts, and this is my first day in New York City." "Is this your son?" asked Mr. Peanut. Scarlet-faced and at the limit of his patience, my father clenched his teeth as hard as he could and said through them, "Yes." Turning away from Dad, Mr. Peanut offered me a bag of peanuts

and asked what grade I was in in school and what subject I liked best. I thanked him for the peanuts and answered dutifully that I had just started the fourth grade and that I liked science period best because it was easy. Mr. Peanut looked puzzled. I explained that I had been assigned to report to my class on gravity, but since my father had told me that gravity doesn't exist I didn't have to do anything. At that the small group of onlookers burst into laughter. My father was now at full boil. Mr. Peanut, sensing that he had somehow provoked an unpleasant situation, showed signs of wanting to find fresh meat to carve. He said he really liked Boston and had even stayed in someone's backyard one night in a town some miles south of the city. Taunton, it was, he remembered. "But now are there any questions about the city you would like to ask me before I go?" "Yes," I said. "What is Nathan's?" "That's easy," he replied. "Go across the square and just beyond that building [he was pointing to the New York Times Building] you'll find the best hot dogs in the world. I was just there myself before I bumped into your father. Anything else?" With my eyes even wider than usual, I asked, "Why do they call Times Square a square if it really looks like a triangle?" "Ah lad," he said, resorting to a fake Irish brogue, "I think ye be pullin' me leg. Goodbye, goodbye." In a wink his jaunty Johnny Walker top hat, monocle, walking stick, and spats danced away and melted back into the crowd. I never saw him again, though each year when I returned to Times Square I would look for him.

"Joe, Joe Dimaggio, we want you for our side," sang the piercing female voice of the lead singer for Les Brown and His Band of Renown as my father began pulling me out of the entrance of another souvenir shop, this time specializing in baseball memorabilia. "But aren't we going the wrong way?" I asked, pointing to the northeast. "I thought you said Radio City was that way." "I don't want to hear it," my father snorted. He was angry. "One more word and it won't be the hotel room, it'll be your house." Whenever my father was upset with me he would refer to the home he shared with my mother and me as my house, as if it belonged only to me. He could never get used to living in a suburban house. Even when he had to mow the lawn he would keep his three-piece business suit on. Often I would hear, "We've only got one kid. Why can't we bring him up in a hotel like everyone in New York does?" My mother would either glare at him in silence or suggest they go for a drive. Under the circumstances, the car became my father's real home. Night after night, right after a quick supper, he would make us drive around until bedtime in his black Buick. Only when he realized that I had to do homework was I let off the hook. Somehow he never deviated from Buicks. When he couldn't afford to buy new, he would buy as late a model as possible. When he could buy new, he traded in each year. A Buick, he claimed, gave a more comfortable ride than a Chrysler, and was not as déclassé as a Cadillac.

Realizing that I was right about the direction just added fuel to the fire—he never liked to be contradicted by anyone and, as the years went by, certainly not by me. Instead of doing an about-face on the sidewalk, for some reason he led me straight across the street, right through heavy traffic. He had spotted something. Not wanting to displease him any further I acquiesced without a word. As my right foot left the curb and was about to make contact with the surface of the road, I noticed that one of the Empire State Building turtles was moving in the gutter

below me. Either it had escaped from the sidewalk salesman, or, more likely, someone had bought it and let it go. Anyway, it was making a break for freedom as fast as a turtle could go. And I was about to squash it flat! As luck would have it, out of a nearby storm drain came a rat to the rescue, carefully picking the turtle up with accomplished jaws. Now this was not an ordinary domestic roof rat (*rattus rattus*) but a Norway rat (*rattus Norvegicus*). How I knew the difference was the result of my attempting to earn a merit badge in Cub Scouts. I chose Native Wild Animal Identification because I thought it would be easy—I could spot and describe the habits of an elk, a white-tailed deer, a moose, or a black bear as well as the next person. Until I realized that the only wildlife in my neighborhood consisted of Skippy, the old fox terrier who lived next door and was about to be put "to sleep," and the raccoon that occasionally ate out of our garbage can in the backyard at night.

My Uncle Ralph, an amateur aficionado of the bizarre, saved the day for me. (He once created a ring gun that was a perfect miniature of a Civil War cannon—Confederate side—that you fired by touching the powder hole with a lit cigarette. After much cajoling, I got him to admit he had used it—just once, in a barroom fight.) When I thought all was lost, he handed me a U.S. Public Health Service rap sheet on "The Field Identification of Domestic Rodents." On the day of our presentations other kids talked about black-tailed jack rabbits, beavers, foxes, bobcats, otters, or woodchucks. One kid had even been to California and seen where the antelopes play. When it was my turn I talked about rats. My big finish was my description of the Norway rat, which sometimes weighs in at three and a half pounds and is close to two feet long. Nicknamed "the Piper," no doubt in an ironic homage to the legendary musician of Hamelin, the Norway rat can enter the most impregnable of city buildings. First, it slips into the building's sewer main from the street. Next it finds the soil stack and gnaws through the stack wall with its powerful incisors. Then, taking a deep breath and holding it, it climbs up the soil stack, or swims if necessary, to enter the building, finally emerging through the waste outlet of the first convenient toilet bowl, whether or not it is in use at the time. I did not receive my merit badge because of what they called technical considerations. I did, however, accept a standing ovation from Wolfpack 43.

As we reached the other side of the street, I suddenly realized that the section of 42nd Street between Seventh and Eigth avenues was almost entirely lined with movie theaters. To someone who had to wait in endless, sweaty, screaming lines every Saturday morning just to see the fourteen-cent kid's show of stupid serials that were as predictable as a toothache, this stretch of 42nd Street was beyond belief. Looking up at the nearby marquees, I saw that you had your choice of

Mothra

cartoons and "Pete Smith" shorts, a puff-piece starring Bob Hope and Lucille Ball, and *This Gun for Hire*, based on a Graham Greene novel and featuring Alan Ladd and Veronica Lake, which I had just seen in Boston and was my favorite at the time. The movie had made such an impression on me and my friends that we would act it out. But that day on 42nd Street I was getting a foretaste of "overchoice," which would not become a developed social phenomenon until the 1970s.

When I came to live in New York during the early 1960s I spent my first week methodically going to every one of these 42nd Street theaters every day from 9:00 a.m. until 2:00 a.m. the next morning. Admission in those days was only forty-five cents (for all day, not per show). I haunted theaters that specialized in my favorite genres: horror and Japanese science fiction. *Mothra* comes to mind. It is the story of twin Japanese girls who are extremely attractive. They are also but seven inches tall. They dance around all day in the woods singing songs native to their island Sumisu, which is south of Tokyo. A New York fortune hunter on holiday spots and captures them, and they end up in a bird cage doing three shows a night at Toots Shors's. Things are not so bad until the night an inebriated customer, thinking they're larger than they are, makes a pass—something about a ménage à trois. At this the girls telepathically call their hometown taxi service to get them out of there. The scene then shifts back to the island, where we see a fifty-foot egg crack open and a gigantic moth emerge. Using the girls' singing as a sonar homing beam the moth heads across the United States, making a pit stop at the Grand Canyon. When it reaches Manhattan, it flies right over Washington Square, where everyone waves to it, goes up Fifth Avenue, and takes a left at 34th Street, where one of its wings slices off the top of the Empire State Building. It finally comes in for a landing right on top of Madison Square Garden, the Post Office, and Penn Station, crushing them all flat. When the commotion outside distracts the crowd, the twins open their bird cage and rush out. They hop on Mothra's back and, still singing, are soon out of sight. Often the armrests in the front rows of these theaters would be missing, and sleepy patrons could stretch out and catch up on their rest. Concessioners

Flat Earth News

God Exists
Earth Flat - Center of Universe
Does Not Revolve Around Sun

sold refreshments right in the orchestra, as they still do in European movie houses. Today, of course, with the proliferation of VCRs that let a person watch nearly 900 movies a year and still have time to eat and sleep, many of those theaters have degenerated into nothing more than peep shows.

I thought my father was headed for the entrance to the freak show on the south side of 42nd Street. I went in there once by myself. It only cost a dime. The lady at the ticket window seemed surprised that I even wanted to come in. There were actually no freaks left to watch, just some old faded pictures with hand-scrawled verbal apologies and references to the troubles Tod Browning had with the movie industry in the 1930s. Since I was the only person there I explored the downstairs. Way in the back behind a drawn curtain was a very small stage on which a yellowing poster lay askew: "Tiny Tim, next performance at 2:00 p.m., song requests taken," it said.

But as it turned out we were headed next door to a very small joke shop. You know the kind, where they sell rubber snakes and whoopee cushions. My father positioned me right in front of the window so that I couldn't avoid seeing what he was pointing to. He said emphatically, "See, that's what I'm talking about. That's how the universe works and it does not need the concept of gravity."

I know I hinted about my father and gravity before, but I'll say it right out now. As long as I knew him, my father never believed in gravity. And I don't know if he ever did. He didn't believe in gravity the way other men don't believe in Santa Claus: it's nice folklore that's not harmful unless you take it too seriously. Growing up, I didn't know you were *supposed* to believe in gravity. It was a subject that just never came up in conversation with my friends. We were busy playing cars and guns and throwing cherry bombs down wells. The only analogous situation I can imagine would be that of a child growing up in one of those flat-earth utopias that existed in the Midwest in the nineteenth century, or, more currently, of a child living in the home of Charles K. Johnson, who is the president of the International Flat Earth Research Society in Lancaster, California.

Now I'm not saying my father was a dingbat. He was a brilliant man, a veritable genius when it came to trusts, estates, and tax law. As a very young man, he practically single-handedly brought his bank through the Crash of 1929 and the Depression *in the black*, while other banks just folded forever. He invented business systems and created careers for other people besides himself. On the side he played the piano, sang, and was a professional-level violoncellist. I'm not even saying he was wrong about gravity. He would claim that Einstein and the quantum physicists were moving closer day by day to his position. He admired Babson, who founded Babson Business College and also the Gravity Research Institute, which used to be in New Boston, New Hampshire. He would often take me to see the Institute's exhibits of antigravity and perpetual-motion devices, although I was only allowed to see them from outside, through a window in the main building. It must be that successful businessmen cultivate a certain orneriness, because whenever he would start losing a father-and-son argument with me, no matter what the initial subject, he would say I was becoming a dupe of the system and beginning to believe in gravity.

Right up close to the window, smack between a generous supply of imported French blue garlic chewing gum labeled *nonpareille* on the right and authentic Cape Cod salt-water

. . . whenever he would start losing a father-and-son argument with me, no matter what the initial subject, he would say I was becoming a dupe of the system and beginning to believe in gravity.

. . . a feeling began to creep over me that maybe it might not be such a good idea for my father to buy me the Anti-Graviton.

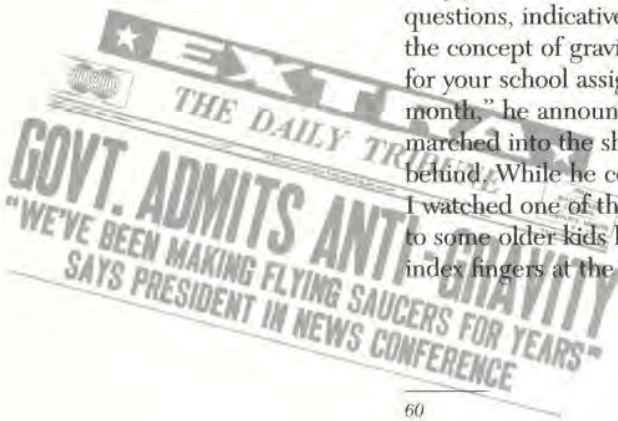
taffy made with real salt on the left, was a large rectangular box, painted jet black, about a foot wide by two feet long by eight inches thick (which was probably what he had seen from across the street). Slightly above the middle zone of the box was a circular opening that seemed to me to be about six inches in diameter, inside of which a small white sphere, poised with no visible means of support, spun on its axis in a blood-red void lit from inside. The elegant lettering on a large plate of simulated brass identified the device as "The Anti-Graviton." A small white card in front of it read, "Amaze everyone as you instantly defy gravity with the flick of a switch" and, in small letters at the very bottom, "Ping-pong ball and electric fan not included."

My father was ebullient again, explaining to me how the designer of the "toy" had inadvertently hit upon the secret of the organization of the physical universe. The air jets that held the ping-pong ball in position represented the materials that each heavenly body throws off as it spins on its axis. All bodies in space, therefore, form an equilibrium in space, creating the various orbital distances and motion we observe. When I would ask him why then isn't the largest planet in the solar system closest to the sun and all the other planets lined up in descending size, or what is out at the periphery of space that holds all the forces in, he would simply state that these were wrong kinds of questions, indicative of a mind not yet free of the concept of gravity. "I'm going to buy it for your school assignment on gravity next month," he announced decisively as he marched into the shop with me trailing behind. While he completed the transaction, I watched one of the salesmen demonstrating to some older kids how to chop off their index fingers at the first joint. He was in the act of releasing the blade of a beautifully made scale model of a guillotine when a feeling began to creep over me that maybe it might not be such a good idea for my father to buy me the Anti-Graviton.

As fate would have it, at the beginning of the fourth-grade science class I had been picked to report on the nature of gravity. Not being the stupidest kid in school, I noticed that when the teacher, Miss Purdy, spoke of gravity, it was not in the negative sense that I was accustomed to at home. Although I went to a progressive school I thought it might be a little too progressive to bring in visual aids to support a position on gravity that I began to realize was not widely held by the adults in charge. I had learned my lesson in art class the day I was brought up on charges of lack of expressiveness when they caught me producing perfect renderings of Superman and Donald Duck while the other kids were painting blobs, although we had been told *specifically* that we could do anything we wanted.

As he handed me my present, which was wrapped appropriately in black, my father could sense I was not totally enthusiastic, but he let it pass. Outside again, he informed me that after the show at Radio City we would attend the recording of the Fred Allen Show, where Fred would autograph my present with chalk—"just like a blackboard." He smiled, hoping to lighten my mood.

I tucked the package carefully under my arm, as if I were carrying a time bomb, and we started moving east again on the south side of 42nd Street. The crowds thickened, no doubt because it was the end of the lunch break. To orient myself, every now and then I had to look up over the heads of the oncomers or sideways through openings in the crowd. It was then that I saw it. Way off in the distance



Reprinted from the September, 1927 issue of Science and Invention.

Gravity Nullified

Quartz Crystals Charged by High Frequency Currents Lose Their Weight

ALTHOUGH some remarkable achievements have been made with short-wave low power transmitters, radio experts and amateurs have recently decided that short-wave transmission had reached its ultimate and that no vital improvement would be made in this line. A short time ago, however, two young European experimenters working with ultra short-waves, have made a discovery that promises to be of primary importance to the scientific world.

The discovery was made about six weeks ago in a newly established central laboratory of the Nessart-addur-Werke in Darredein, Poland, by Dr. Kowsky and Engineer Frost. While experimenting with the constants of very short waves, carried on by means of quartz resonators, a piece of quartz which was used, suddenly showed a clearly altered appearance. It was easily seen that in the center of the crystal, especially when a constant temperature not exceeding ten degrees C. (50 degrees Fahrenheit) was maintained, milky cloudiness appeared which gradually developed to complete opacity. The experiments of Dr. Meissner, of the Telefunken Co., along similar lines, according to which quartz crystals, subjected to high frequency currents clearly showed air currents which led to the construction of a little motor based on this principle. A week of eager experimenting finally led Dr. Kowsky and Engineer Frost to the explanation of the phenomenon, and further experiments showed the unexpected possibilities for technical uses of the discovery.

Some statements must precede the explanation. It is known at least in part, that quartz and some other crystals of similar atomic nature, have the property when exposed to potential excitation in a definite direction, of stretching and contracting; and if one uses rapidly changing potentials, the crystals will change the electric waves into mechanical oscillations. This *piezo electric* effect, shown in Rochelle salt crystals by which they may be made into sound-producing devices such as loud speakers, or reversely into microphones, also shows the results in this direction. This effect was clearly explained in August, 1925 *Radio News* and December, 1919 *Electrical Experimenter*. These oscillations are extremely small, but have nevertheless their technical use in a quartz crystal wave-meter and in maintaining a constant wavelength in radio transmitters. By a special arrangement of the excitation of the crystal in various directions, it may be made to stretch or increase in length and will not return to its original size. It seems as if a dispersal of electrons from a molecule resulted, which, as it is irreversible, changes the entire structure of the crystal, so that it cannot be restored to its former condition.

The stretching out, as we may term this strange property of the crystal, explains the impairment of its transparency. At the same time a change takes place in its specific gravity. Testing it on the balance showed that after connecting the crystal to the high tension current, the arm of the balance on which the crystal with the electrical connections rests, rose into the air. The illustration, Fig. 3, shows this experiment.

This pointed the way for further investigation and the determination of how far the reduction of the specific gravity could be carried out. By the use of greater power, finally to the extent of several kilowatts and longer exposure to the action, it was found eventually that from a little crystal, 5 by 2 by 1.5 millimeters, a non-transparent white body measuring about ten centimeters on the side resulted, or increased about 20 times in length on any side (see Fig. 4.) The transformed crystal was so light that it carried the whole apparatus with itself upwards, along with the weight of twenty-five kilograms (55 lbs.) suspended from it and floating free in the air. On exact measurement and calculation, which on account of the excellent apparatus in the Darredein laboratory could be readily carried out, it was found that the specific gravity was reduced to a greater amount than the change in volume would indicate. Its weight had become practically negative.

There can be no doubt that a beginning has been made toward overcoming gravitation. It is to be noted, however, that the law of conservation of energy is absolutely unchanged. The energy employed in treating the crystal, appears as the counter effect of gravitation. Thus the riddle of gravitation is not fully solved as yet, and the progress of experiments will be followed further. It is, however, the first time that experimentation with gravitation, which hitherto has been beyond the pale of all such research, has become possible, and it seems as if there were a way discovered at last to explain the inter-relations of gravity with electric and magnetic forces, which connection, long sought for, has never been demonstrated. This report appears in a reliable German journal, "Radio Umschau."

Fig. 1. The gravitation molibere is shown in this illustration. The quartz crystal may be seen supporting a 5.5-pound weight. Dr. Kowsky is shown in a top coat because of the temperature at which the experiments were performed.

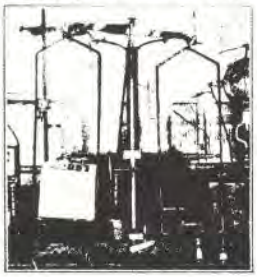


Fig. 3. This shows how the quartz crystal lost weight when subjected to the high frequency current. The original crystal was balanced on the scale.

Fig. 2. The schematic diagram of the experiment is shown in this illustration. The high frequency oscillator has been omitted for clearness.

Fig. 4. This illustration shows the relative sizes of the crystal before and after the experiment. It is approximately twenty times its original length on any side.

Don't fail to see our next issue regarding this marvelous invention.

someone was coming straight toward us carrying a large sign. I turned to my father and asked, "What's that sign up ahead say?" I could see he was chuckling, probably telling jokes to himself, as he often did. "What? What are you talking about?" As the sign came nearer, I was able to make it out in all its histrionic splendor. As I remember it now, it was actually a rather simple sign, about two feet high by three wide, held aloft by a two-by-four, with a mixture of red and black glossy block letters emblazoned on a background of stark, flat white. To the left of the letters was a crude drawing of the earth, in black outline, about to be struck by an equally crude red comet whose sweeping tail extended out beyond the limits of the sign as if its origin were in another dimension. To the right side were a thin black cross and a red silhouette of a hand, raised with the palm forward like a traffic cop's. The large red letters at the top spelled out one word, "Repent." Below that, also in red, but in smaller letters, was the warning, "The end of the world is near!" The message near the bottom of the sign, in even smaller black letters, was less emphatic but more descriptive: "I have come again, this time not to save but to judge."

As the sign came closer the person carrying it was revealed. He held the two-by-four forward from his body in a gesture of defiance and a little to the right so it didn't hide his face, the face—no! the vision—of a young man in his early thirties. His face was gaunt but with perfect features, an aquiline nose and deep-set blue eyes. He wore a full, flowing, chestnut-colored beard, and his hair, of a slightly lighter color, parted in the middle, cascaded down his cheeks to his shoulders and hung down his back in straggling wisps. It looked like a woman's hair, but in a style of some period other than the

1940s. His hands were bony and sensitive, and the skin on his face was so smooth and pale it seemed to glow from within. I would not see a face like that—sort of a cross between a young Peter O'Toole and a classical statue, with a look of militant midwestern innocence—again until the early 1960s, when I saw my first hippy. He was about six feet tall and slender. His pure white muslin tunic almost touched his sandals; it had large, billowy sleeves that you could see up into, and a low, round neckline that exposed his long alabaster neck and a necklace of silver coins threaded on a piece of string. The whole thing was belted at the waist with a length of hemp rope and draped with a loose outer garment of electric blue velvet that went once around the tunic, up over the left shoulder, then down the back and onto the ground like a train.

Before he noticed me looking at him, the man was walking straight ahead, breathing loudly and rhythmically through his nostrils with his mouth shut tight, and his expression was vacillating between an intense, angry stare—you know that stare, so penetrating it's supposed to strike fear into the hearts of the mediocre—and a full *sankapu* of complete resignation, his head lifting heavenward and his eyes continuing the movement. In an instant we were standing stock still within inches of each other, I looking up in wonderment at him, he gazing down upon me with the benign and stoic majesty of a Buddha, while passersby in both directions managed to sidestep us without once breaking their stride. We were like two ghosts mistakenly assigned to haunt the same castle, meeting by accident among the living inhabitants.

Because of all that had already happened that day, for a moment I had absolutely no idea who he was or why he was. The moment seemed to drag on into an eternity. Invisible filaments connected our eyes. Finally, the sheer unknowingness of it all made me break the silence. "Who, who are you?" I stammered, still clutching my black box. This was my polite way of saying, "What are you?" At this his face began slowly to lose its stern and foreboding posture and break into the most warm and loving smile (tinged, of course, with a sense of complete superiority) I had ever seen. Releasing the grip of one of his hands from the post, he extended it little by little straight out in space until the palm was about an inch above my head. As he lowered it to touch me his rich, almost operatic baritone voice resonated throughout my body. "And a little child shall lead them. I will spare the world for now." As the words rang in my ears and I felt the soothing touch of his hand on my head, I began to realize who this was. A memory from the dim primordial past worked its way with great effort up, up through the eons of time that had elapsed since I was but a drooling infant of seven until it emerged into the mind of my present mature and practically adult self of nine.

It was just before we left for my first communion. My father was about to hand me a small but very plump book, saying, "Here, you'll need this." The book had black leatherette covers that held about 1,500 pages of the thinnest paper I had ever seen, each page edged in pink. There were lots of shiny scarlet ribbons for page markers and lavish illustrations of the Bible in both black and white and color, as well as songs and religious texts in Latin with English translations. The best part was that it was mine. It said so right on the front cover: "My Sunday Missal" in blood red letters raised slightly so I could feel them. During the transfer in space of this precious cargo (it was the only piece of religious equipment I ever related to) a momentary failure in the docking mechanism

Mate, *When Worlds Collide*

of my waiting hand caused the book to plummet to the floor. As it landed on its spine it opened to page 980, which was headed, "The 33rd Sunday in Ordinary Time." Above that was a black-and-white line drawing of what I was now witnessing in the flesh. Only under the picture in my missal it said that "the sun will be darkened. . . . Then men will see the Son of Man." I was *now* looking right into the face of Jesus, God, J. C., the Big One!

When I was a kid growing up in my suburban neighborhood, religion had never been a topic of discussion or interest. My mother was the one who had to tell me that my friends were Episcopalian, Jewish, Russian Orthodox, or Presbyterian. It took me nearly a whole year to realize that an Irish Catholic and an Italian Catholic held the same faith. My friends and I were more concerned with not being beaten up at recess than with anything else. My method of discriminating among my friends at that time was by their batting averages, what they ate for lunch, and how their houses smelled when I would visit.

At the time I could only liken the totally weird and eerie impact of this moment with Jesus to the very remote possibility of meeting a lineup of all the celebrities in history beginning with the Lone Ranger and Superman. But soon the moment was gone. He had passed by me in the midst of my ecstasy and resumed his former attitude and motions. For my part, I realized in a panic that my father was gone. Running forward, I spotted his familiar gray fedora riding slightly above crowd level. As I reached his side he yelled, "Will you hurry up? We have to make the two o'clock show!" "But," I interrupted, trying to catch my breath, "I just spoke to Jesus. He won't end the world today because he likes me. So you have time to call Mom to pack a bag and meet us." "What? Oh my God," said my father, exasperated. "That guy's just some nut! Why did you pay any attention to him?" "But it *was* Jesus," I screamed. "Okay. That's it, we're leaving right now," he said with finality. Grabbing my hand, he walked me in silence back to Grand Central. With my head held low in despair and disbelief, I could not locate the origin of the song that was faintly crying, "Make the world go away . . ." My father was now carrying my present.

The ride home on the train was equal in discomfort and discommunication, except for an occasional look of disappointment from my father's soft brown eyes. He made only one comment, as the train passed through Providence: "I didn't act like that when *my* father first took me to the city. I don't know if you'll ever be a New Yorker." He may have been silently comparing me with Stendhal, whom he hated. My father considered Stendhal one of those eternal reactive tourists of life who can never actually *be* someplace. He had read in Stendhal's diary that while Stendhal was viewing frescoes in the church of Santa Croce in Florence he had practically had a religious nervous breakdown. "He should have been more indifferent to the world in order to be truly in it, and for it," my father would explain. To him my first trip to New York was just a fizzle.

DE RERUM NATURA

1985
Oil, acrylic, ink, and lettering on canvas
73½ × 73½ in.
186.5 × 186.5 cm

Subject: The Nature of the Universe and the Human Condition

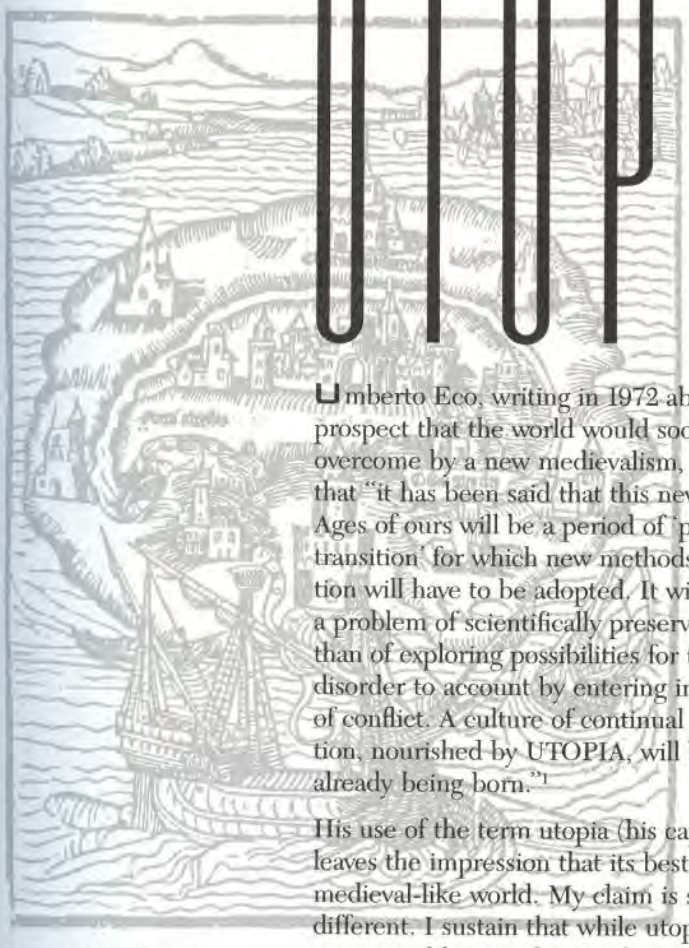
Symbol Evocation: Venus the Goddess of Creation as Free Will and Chance

Comments: The details of the life and career of the Roman poet Lucretius (Titus Lucretius Carus, ca. 99-55 B.C.) are unknown. His famous didactic poem, written in dactylic hexameter, *De Rerum Natura* (On the Nature of Things) presents the world of ontological materialism, a philosophy derived from Democritus (460-370 B.C.) and his mentor Leucippus (b. 450 B.C.). Lucretius came to his position on materialism via the ethics of Epicurus (341-270 B.C.). The resulting way of life that Lucretius preaches is not dissimilar to the contemporary vision of agnostic science.

Although originally written to blunt the fear of death and dispel the superstition of religion, *De Rerum Natura* remains for us a curious precursor of our modern (or should I say post-modern) sensibility of total fanaticism combined with a dynamic indifference toward everything. The *clinamen atomorum*, or the doctrine of chance atomic swerve as the basis of nature and free will, is echoed today by quantum theory which states that nature does not develop smoothly but rather moves by jumps in a milieu of uncertainty. Invoking a complex image of Venus in its six books, the poem states that the universe is composed of three entities: 1) infinite space without form; 2) indestructible atoms, having size, shape, and weight, but no secondary qualities; and 3) the falling of atoms in parallel lines that swerve slightly by chance. These chance swerves form worlds, minds, spirits, and the gods, but when the swerve dissipates all that remains are atoms in the void.

THE SIX BOOKS OF TITUS LUCRETIUS CARUS ADDRESSED TO MEMMIUS IN THE FORM OF DELICIOUS POETIC HONEY SPREAD AROUND THE RIM OF THE CUP OF THE HEALTH RESTORING WORMWOOD FACTS OF PAREGKLYSIS
THE VOID: THE INTANGIBLE
THE EPICUREAN DISPELLING OF THE FEAR OF DIVINITY
DE RERUM NATURA
AND DEATH TO PROMOTE PEACE AND HAPPINESS.
THE TANGIBLE: THE ATOMS
THE GARDEN
MEGARONADOMUS
THE EPICUREA UTOPIA
THE GREAT PLAGUE OF ATHENS
THERE IS NO UPWARD MOVEMENT EXCEPT BY SOME EXTERNAL FORCE
THERE IS LOVE
OR THERE IS NOTHINGNESS
TOUCH IS THE PRIMARY SENSE
ATOMIC SWERVE
FREE WILL
VENUS
MARS
BEYOND THE SPEED OF LIGHT
ATOMIC CLINAMEN CASCADE
CYBELE
THE SOUL IS MORTAL:
THE EARTH IS MORTAL:
NOT PHILOSOPHY BUT SUPERSTITION IS IMPIOUS:
THE SACRIFICE OF IPHIGENIA:
THE SLEEP OF THE WOUND AND THE HABIT OF LOVE:
LOVE AS THE LONG RUN
NOTHING IS MADE FROM NOTHING
THE FORMATION OF AN UNIVERSE
NOTHING IS DISSOLVED INTO NOTHING
CHANCE:
THE CHANCE ATOMS SWERVE IS REFLECTED IN THE EXISTENCE OF FREE WILL OF ALL HUMANS. THE TOTAL ABSENCE OF DESIGN IN THE UNIVERSE.
UNITY:
THE UNITY OF THE VOID IS REFLECTED IN THE UNITY OF INDIVIDUAL UNIVERSES: THE INTERDEPENDENT HARMONY OF VARIED COMPONENTS.
REVERSED BACK TO FRONT AND LEFT OF THE ORIGINAL FIGURINE
REVERSED RIGHT TO LEFT
THE REAR VIEW OF THE TANAGRA FIGURINE
THE PROBLEM OF THE DOUBLE MIRRORS:
THE CAUSE OF VISION BY THE MEANS OF SIMULACRA:
CLOTHO: THE SPINNER
LACHESIS: THE DISPOSER OF LOTS
ATROPOS: THE INFLEXIBLE
THE FATES: ON THE EAST PEDIMENT OF THE PARTHENON 438–433 B.C.
MATRIX:
INELUCTABLE AND RIGID SPACE POSITIONS OF THE ATOMS IN THEIR DOWNWARD FALL: MUCH FASTER THAN THE SPEED OF LIGHT: THE INEVITABLE.
INERT:
THE ATOMS AS THE UNCHANGABLE AND THE IMPENETRABLE THAT ARE THE BASIS OF ALL THINGS: THE RESISTANCE TO INTERNAL MOTION.
VENUS: RECEPTIVITY
EPICURUS: 341–270 B.C.
IMPENETRABILITY: MARS

UTOPIA



More, *Utopia*, first edition, map of the island

Umberto Eco, writing in 1972 about the prospect that the world would soon be overcome by a new medievalism, observed that "it has been said that this new Middle Ages of ours will be a period of 'permanent transition' for which new methods of adaptation will have to be adopted. It will be less of a problem of scientifically preserving the past than of exploring possibilities for turning disorder to account by entering into the logic of conflict. A culture of continual readaptation, nourished by UTOPIA, will be born—is already being born."[1]

His use of the term utopia (his capitals) leaves the impression that its best context is a medieval-like world. My claim is slightly different. I sustain that while utopia has a conceptual history that can be traced from Plato's *Republic* to the writings of Joachim of Fiore (c. 1135–1202) and finally to the book called *Utopia* written in Latin by Saint Thomas More in 1516, the true or experiential nature of utopia did not come to be understood until the eighteenth century. The intentional communities Plato described were meant as part of a strategy to preserve ancient wisdom. The three ages of Joachim—the age of the law, the age of grace, and the age of the spirit—provided an imperative for the international Christianity which would flourish in the Gothic period. Saint Thomas More wrote *Utopia* under an ambivalent aegis. His purpose was to satirize the monstrous social injustice of the world of Henry VIII, yet in naming the concept of utopia for the first time in history and by creating many of the structural and political aspects of utopia, he testified to his intuitive sense of a world that in his age was still on the horizon of time.

It was in the eighteenth century that utopia was examined as an actual proposition. The thought of the eighteenth century was characterized by the search for the absolute through the sublime. Beauty, ugliness, comedy, tragedy, faith, imagination, and all other aspects of human existence are subsumed by the sublime into a feeling of the grandeur of reason, which enlightens the moral destiny of humankind in the face of the extremely vast or the overwhelmingly powerful. The fascination and terror exerted by the infinite totality of being transcends the comprehension of all human faculties. The merely beautiful conforms to human nature and shields us from the terror of true mystery. The sublime, which takes the aesthetic attitude (the desireless contemplation of that which is an end unto itself) toward the absolute, becomes the dream of reason. Taking the aesthetic attitude toward the totality of human existence makes the unification of the patterns of the absolute and the substance of existence possible. The medieval aspect of utopia vanishes when heaven and earth come together; the profane and the sacred combine to form something else. This something else is the symbolic environment of utopia, which can be approached through the process of the sublime. It was the mixture of the two strongest ideas

Charles Dana and George Curtis of Brook Farm
Bettmann Archive

of the eighteenth century—perfectibility and the noble savage—that allowed the concept of utopia to develop fully. The idea of perfectibility or indefinite progress in the realms of speculative science, technology, moral behavior, and artistic expression becomes possible only if people are free from the corrupting influences of a civilization that irrationally opposes the general will.

The general will can yield common good because within the general will individual decisions miss the mark of the common good as much by excess as by deficiency; the two cancel each other out and what remains is the general will and the common good. Tolerance of individual extremes within the eighteenth-century utopian template admitted the vision of sexual unrestraint of the Marquis de Sade and the idea of the new natural woman described by Pierre Choderlos de Laclos in his *De l'éducation des femmes* and *Liaisons dangereuses*. The eighteenth century's plea for messianic rationalism developed into the hope of creating physical utopia in the New World—the United States of the nineteenth century. There, from about 1840 to 1860, intentional communities sparked by religious revivalism flourished. If it were not for the fact that America was discovered and settled during a period of religious reformation, these communities might have had a more medieval patina. As it was, European social theorists of the early nineteenth century like Robert Owen, Charles Fourier, and Henri de Saint-Simon saw the New World of America as a vast, open land in which the "day one" of the common good could begin—the perfect physical theater in which to stage their utopian socialist plans. Already by 1787 in America the first Shaker communities had been formed and many more utopian communities were founded there in the early years of the nineteenth century. The European "creators of the future" continued to come to America, where to their surprise they found the future waiting for them.

Elizabeth Cady Stanton (1815–1902), the American suffragette, once said, "If the nineteenth century is to be governed by the opinions of the eighteenth, and the twentieth by the nineteenth, the world will always be governed by dead men!" She pointed out one of the dilemmas of utopia—the relationship between utopia and history. The "day one" imperative, or the requirement for an impassioned present, of utopia runs into logical and necessary conflict with the process of history on several counts. Talking about utopia, characteristic of eighteenth-century Europe, is not living it, which was instead characteristic of late eighteenth- and nineteenth-century America. And yet any lived

utopia must be conceived of and planned before it can come into existence. Further, utopia must resolve any conflict of the individual wills of its participants to create a harmonious collective will. Yet this collective will is already the expression of a new organism not anticipated by the individual presence of any of the utopia's participants. Although utopias claim progress, moral and otherwise, over history-oriented civilizations, they end up being parasitic to those civilizations in temporal and spatial terms, thus vitiating the utopian prime directive of freedom of the collective will to carry out significant choice. If a utopia or intentional community is not absolutely independent of its surroundings, it is at least partly living off the energy of history-oriented civilizations. And even if a world-wide or galactic-wide utopia is created it will be parasitic to the past and the future unless it includes everyone from the past and the future who wishes to be included. The formation of a collective will at a given present may be built on the hopes of those who came before or may disrupt the future by its very presence.

These dilemmas all arise from the difficulty of reconciling that which has no history—the collective will—with that which has only history—the circumstantial vicissitudes of civilization. Utopia, a symbolic environment of nonrepression leading to dimensional transcendence, seeks perfect continuity between the collective will and civilization. The fact that utopia seems to be conceptually incompatible with history has led to two camps of thought. On one side are those who believe that the magnitude of the moral imperative of utopia is so great that we must achieve utopia in our own lifetime. On the other side are those who consider utopia absolute fantasy. Because both positions are held with equal conviction and considered logically mutually exclusive, the debate is endlessly self-repeating and can only be resolved if a self-correlating aspect of utopia is found. To self-correlate means to organize a set of elements by finding correspondences within that set that are without reference to anything outside that set. The only aspect of utopia that both sides of the debate could theoretically discuss is the space of utopia. The set of elements that constitute utopian space are the subjective feeling of the space, its dimensional structure, and the nature of the energy distribution within it.

Shakers near Lebanon, New York, their mode of worship
Bettmann Archive

The combination of the aesthetic opposites of the image of the abstract and the image of the real yields the primary quality of utopian palpability, which is a meeting of the sense of death with the sense of life.

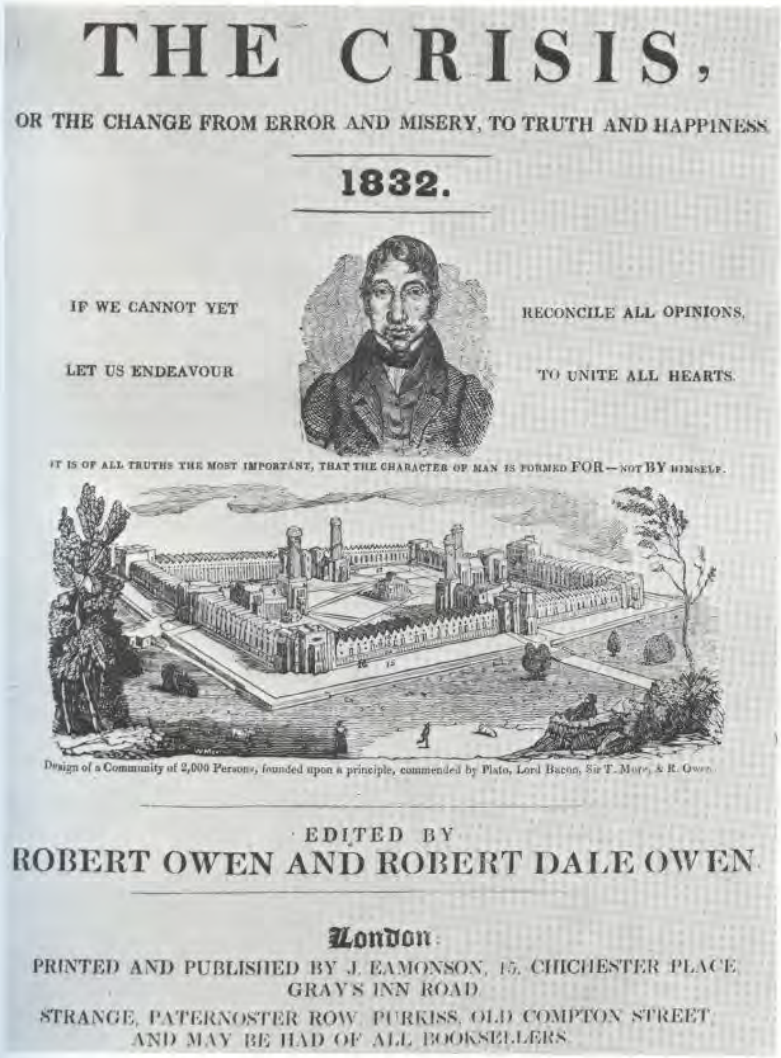
To get some idea of utopian space as a personal experience, imagine that you have inadvertently fallen out of an airplane on a moonless night over some unknown part of the earth at an altitude you cannot determine. As you swiftly plummet to the terra incognita below, you hear nothing but the rush of air against your body and your own screaming. Your mood oscillates with the rapidity of a pulsating cesium atom between ecstasy and fear as you approach your own fin-de-millennium. But suddenly there is an unexpected calm in your mind and all you can remember for some reason is one of those amusing stories I have told you about my father and me when I was a kid. The one that you remember, appropriately enough, is "My Father and the End of the World Man."

Wham! You land right on your back, assuming every bone in your body is broken and wondering why you are still alive. You lie there not daring to move, not knowing where you are in the pitch blackness. The only thing you think you know is my attitude toward the reality or fantasy of utopia. But since you are out in the middle of nowhere, with no one to help and unwilling to move a muscle, you cannot be sure of anything. You fall into a troubled but surprisingly sound sleep. In the morning when you wake your eyes see nothing but pure blue. Because you will not risk moving your head you experience the sensation of being immersed in pure light-blue space with nothing to orient you. But suddenly you hear the sound of an oncoming engine and the wail of a continuous and raucous horn. Forgetting yourself for a moment, you lift your head and realize, first of all, that you are spread-eagled, belly-up, with the sun behind you, in the middle of an open highway that cuts through a flat desert area, and secondly, that a monstrous semi going about 120 m.p.h. is bearing down on you; it is so close you know it cannot stop in time. Throwing caution to the wind, you roll to the side of the highway and the mindless black leviathan speeds by. Delighted to discover you are unharmed, you hail the next vehicle you see. "It seems you landed on U.S. Highway 80 last night, but around here we call it the Dwight D. Eisenhower. You're in the middle of the Great Salt Lake Desert. I'm headed into Salt Lake City, and since I drive right by I can drop you off at the airport. By the way, would you like to stay for a while and see our big tabernacle?" You thank the driver and ask him if it's out of his way. "No, I'm on my way there myself." Curious about how he could tell that you had fallen from the sky at night, you ask how he knew. He shrugs it off with, "I just somehow know everything that goes on around here. I've been here a long time." To pass the time he starts talking about the Mayan Indians and textiles from Peru. You say casually that you are from Manchester, New York. "Is that so? I came from there myself, quite a while ago. Say, what's your name?" You tell him your name and ask him his. "Well, I don't have a fancy European-sounding name like yours. Folks just call me 'Plain Old Joe'—Joe Smith."

The Dimensional Structure of Utopian Space

I am postulating that utopian space refers to a symbolic environment and can be described in the integrated states of a function that has being and becoming as its limits. I identify becoming with the total fourth dimensional realm, and being with the total fifth dimensional realm.

The combination of the aesthetic opposites of the image of the abstract and the image of the real yields the primary quality of utopian palpability, which is a meeting of the sense of death with the sense of life. The image of the



THE CRISIS,

OR THE CHANGE FROM ERROR AND MISERY, TO TRUTH AND HAPPINESS.

1832.

IF WE CANNOT YET RECONCILE ALL OPINIONS,

LET US ENDEAVOUR TO UNITE ALL HEARTS.

IT IS OF ALL TRUTHS THE MOST IMPORTANT, THAT THE CHARACTER OF MAN IS FORMED FOR—NOT BY HIMSELF.

Design of a Community of 2,000 Persons, founded upon a principle, commended by Plato, Lord Bacon, Sir T. More, & R. Owen.

EDITED BY

ROBERT OWEN AND ROBERT DALE OWEN.

London:

PRINTED AND PUBLISHED BY J. EAMONSON, 15, CHICHESTER PLACE, GRAYS INN ROAD.

STRANGE, PATERNOSTER ROW. PURKISS, OLD COMPTON STREET, AND MAY BE HAD OF ALL BOOKSELLERS.

Title page from *The Crisis* by Robert Owen and his son

abstract is flatness and was first defined visually by artists like Mondrian, Malevich, and Kandinsky. This image of flatness has become almost an equivalent for the nature of death itself, i.e., that which is beyond communication of the familiar sort. At the other end, the image of hyperrealism, begun in the United States in the 1960s and 1970s, has become the most recent candidate for the equivalent of the verisimilitude of life. I am not saying that these are the only images available to describe the abstract and the real; however, they can be viewed as the culmination of two trends begun in the eighteenth century. What is necessary, certainly, is some vision of the real and the abstract from the point of view of the history of art.

Utopian palpability breaks through the long history of Renaissance space. Even the space-time continuum developed by Einstein and Minkovskij as the final phase of the Newtonian revolution remains within the traditional European aesthetic. Cartesian coordinates in the guise of the space-time continuum still impose a monarchical and hierarchical matrix on the ultimate democracy of natural space. Utopian space has no up, down, in, out, back, forth, or left-right symmetry. It is essentially natural space and in that way is analogous to Rousseau's concept of natural man. Utopian space is mental and physical space, and the two aspects are continuous with each other.

When Jackson Pollock said "I am nature" he showed a mind capable of giving expression to utopian space. Reacting to the vast geography of the New World, which cannot be measured by the pace of a human stride, and contrary to the sensibility of Renaissance perspective applied to landscape, Pollock evoked the openness and infiniteness of a space that connects the vast wild reaches of the universe, and then, with perfect continuity, makes quantum jumps through energy states to penetrate the very heart of the atom.

The Nature of Energy Distribution Within Utopian Space

In light of recent attempts by contemporary culture advocates to reconnect the New World innovations of America with the Old World traditions of Europe, utopian

Odd object in the skies over Leadville, Colorado, photographed on June 4, 1960

space must be carefully distinguished from general attacks on American culture, such as that it lacks form, a sense of beauty, and a natural elitism—elements always sacred to European art.

A clue for understanding the general European attitude should be taken from the attitude some of the French have had toward the energy of utopian space all along. As we have seen, utopian space and its energy, although conceived in eighteenth-century Europe, were actually realized as an expressed fact in America of the late eighteenth and early nineteenth centuries. America thereby fostered the creation of a true international space that no part of the world can gainsay. The American Revolution could occur without deviation of purpose because of the utopian space of America. The Irish statesman Edmund Burke (1729–1797) defended the American Revolution, while criticizing the French. In his view both revolutions were based in the same conservatism. The American rebellion was fought to preserve traditional rights and liberties. The French Revolution tried to destroy tradition in the name of an imaginary ideal. But what the movements did not share was the same concept of space. If its nature is heeded, utopian space, being natural space, will allow even political change to come about in a safe manner, without the particular changes becoming destructive to the instigators of change. The French Revolution, which tried to imitate the American, fell short of the mark because of the nature of mental and physical space current in France at the time, notwithstanding the importuning of thinkers like Rousseau. Even a century after the revolution, Gustave Eiffel, who modeled himself after American entrepreneurs of the day, completed his tower project for the Paris World's Fair of 1889 against vehement *aesthetic* opposition led by such eminent intellectuals as Guy de Maupassant, Alexandre Dumas, Sully Prudhomme, the Comte de Liste, and Charles Gounod. The view from the tower, like the view from a Montgolfier balloon or a modern jet plane, is Paris seen through the energy of utopian space. Marcel Duchamp and Yves Kline are other examples of men who had no problem maintaining their sense of Europe while expressing the energy of utopian space.

The energy I am referring to is energy that is active or passive without reference to position or means of propagation. Its presence, as a modality of meta-energy, is manifested as a variation in fecundation, rather than as power to do work. Each measured unit of utopian space (an artificial distinction) would be like an ideal Wheatstone bridge, which possesses infinite resistance to an infinite electrical power supply, making the power of the space undetectable unless the space itself is entered. Other analogies for utopian space include the nineteenth-century concept of ether, considered the medium that allowed light waves to propagate, and the zero-point energy field of a vacuum, which produces a scalar wave, a hyperspatial structure consisting of vortex rings of electric flux. Moray B. King, speaking at the 1986 Tesla Symposium in Colorado Springs, claimed that both Nikola Tesla and T. Henry Moray produced inventions that use this energy. In essence this is the free energy of utopian space.

1. Umberto Eco, "Towards a New Middle Ages," in *On Signs*, edited by Marshall Blonsky (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985), pp. 503–4.

THE AETHEIAPOLIS

1987
Oil, acrylic, ink, and lettering on canvas
73½ × 73½ in.
186.5 × 186.5 cm

Subject: The Organization of Individual Minds into a System for a Specific Purpose

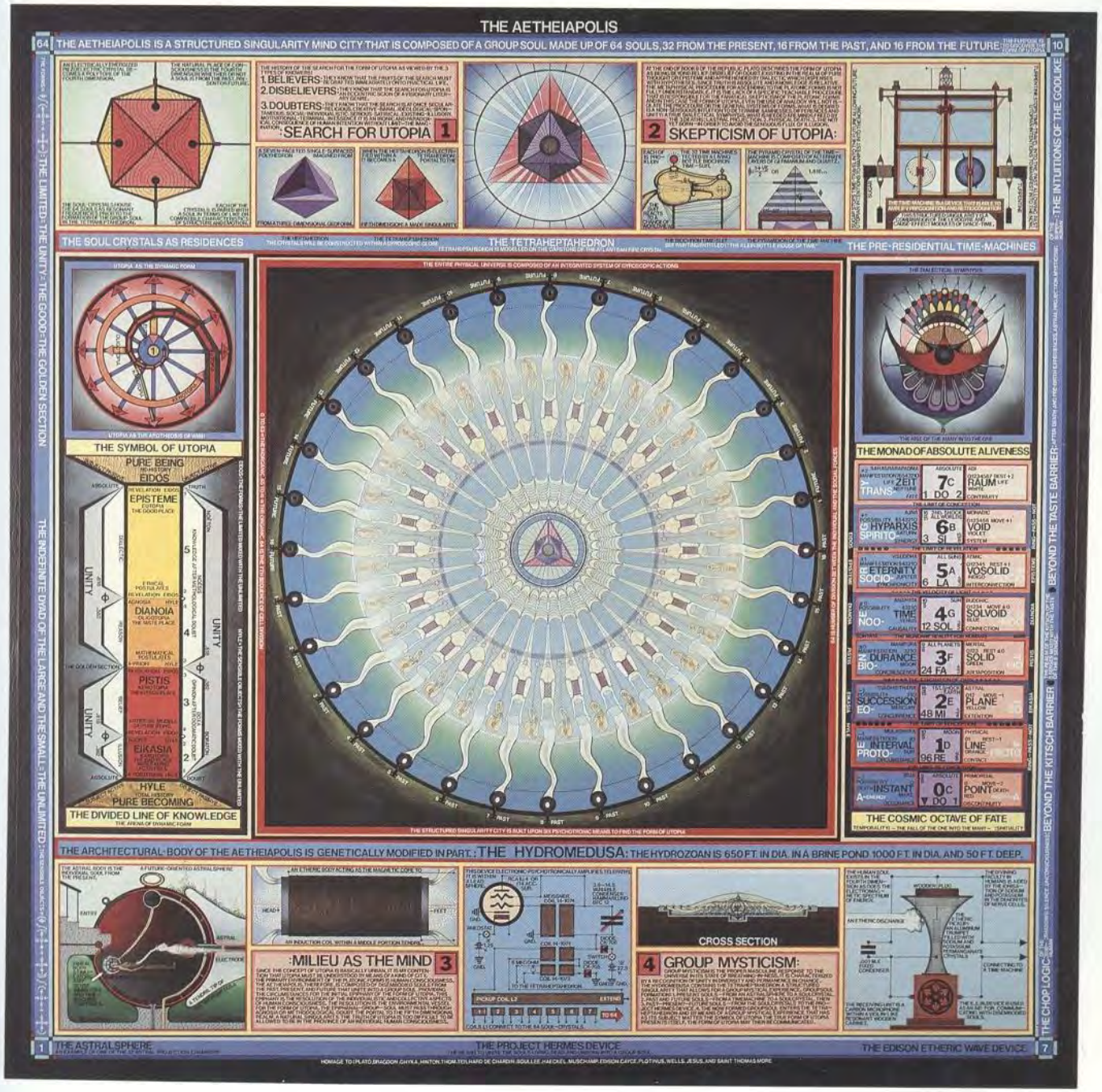
Symbol Evocation: The Form of Utopia

Comments: The Aetheiapolis, or Singularity City, is a proposed conceptual city with one function: to realize the true nature of the form of utopia. The sixty-four inhabitants are made up of thirty-two people from the present, sixteen from the past, and sixteen from the future. It is of paramount importance to the concept of utopia to consult people from the past and future in order to avoid being temporally parasitic to the social intentions of those already dead and possibly temporally destructive toward the social intentions of those yet unborn.

Most utopias are presented as constructs already in medias res with no indication of how they came to exist, or in what way they might dissolve or disrupt future societies. My city attempts to answer this problem. It is not, therefore, a utopia, but a device for confronting the entity of utopia.

The Aetheiapolis is built on a fifty-foot deep brine pond 1,000 feet in diameter which contains a hydromedusa, or jellyfish, genetically programed to reach a diameter of 650 feet. At this size the jellyfish cannot possibly move and its electrical and psychic circuitry can be used. Thirty-two astral projection chambers are mounted at the end of the tendrils. Between the tendrils are thirty-two time machines controlled from the astral projection chambers. Sixteen of the time machines are tuned to specific space-time coordinates in the past, and sixteen tuned to coordinates in the future.

Through various electronic and psychotronic devices such as the Project Hermes Device, the particular resonant frequencies of the sixty-four souls of the inhabitants are converged into a standing wave and directed to the tetraheptahedron. This piezoelectric crystal form is modeled on the firestone crystal that Edgar Cayce claimed was the main motive power source on Atlantis. Because the tetraheptahedron is spun simultaneously on three perpendicular axes by means of nested rings, it subsumes lower dimensions. The tetraheptahedron creates the passage from *dianoia* (reason) to *episteme* (pure thought), or from the fourth to the fifth dimensional realm, and back again.


THE AETHEIAPOLIS
64
THE AETHEIAPOLIS IS A STRUCTURED SINGULARITY MIND CITY THAT IS COMPOSED OF A GROUP SOUL MADE UP OF 64 SOULS, 32 FROM THE PRESENT, 16 FROM THE PAST, AND 16 FROM THE FUTURE:
10
THE SOUL CRYSTALS AS RESIDENCES
THE TETRAHEPTAHEDRON
THE PRE-RESIDENTIAL TIME-MACHINES
1 SEARCH FOR UTOPIA
2 SKEPTICISM OF UTOPIA:
THE SYMBOL OF UTOPIA
THE DIVIDED LINE OF KNOWLEDGE
THE MONAD OF ABSOLUTE ALIVENESS
THE COSMIC OCTAVE OF FATE
THE ARCHITECTURAL-BODY OF THE AETHEIAPOLIS IS GENETICALLY MODIFIED IN PART.: THE HYDROMEDUSA: THE HYDROZOAN IS 650 FT. IN DIA. IN A BRINE POND 1000 FT. IN DIA. AND 50 FT. DEEP.
3 MILIEU AS THE MIND
4 GROUP MYSTICISM:
CROSS SECTION
THE ASTRAL SPHERE
THE PROJECT HERMES DEVICE
THE EDISON ETHERIC WAVE DEVICE
1
7
THE LIMITED · THE UNITY · THE GOOD · THE GOLDEN SECTION
THE INDEFINITE DYAD OF THE LARGE AND THE SMALL · THE UNLIMITED
THE INTUITIONS OF THE GOOLIKE
BEYOND THE TASTE BARRIER
BEYOND THE KITSCH BARRIER
THE CHOP LOGIC

THE PORTALS Symbol AND MYTH

Swedish rock engravings, ca. 1300 B.C.
Top: ship and sunwheel
Middle: shaman, sunwheel and footprint
Bottom: sword and ship

Language

Symbolism and mythology are essentially the same. Neither can be totally understood without a theory of language, nor can they be totally appreciated without recognizing a basic difference in their realities: their aspects of being static and dynamic, respectively.

One of the pioneers of semiotics, Jacques Lacan, states:

Instead of saying that Freud anticipates linguistics, I introduce the following formula: The unconscious is the condition of linguistics. . . . An analyst, on the contrary, who bathes in the procedures of the university and who is infatuated by it will be captured by its discourse and will make the blatantly erroneous statement that the unconscious is the condition of language. Those who say this make themselves into authors by disregarding what I told them, what I incanted to them, which is that language is the condition of the unconscious. . . . *Freud proposed the following evidence to sustain the ordering he called the unconscious: 1) The subject is not one who knows what he is saying. 2) Something is said by the word the subject cannot remember. 3) The subject behaves oddly and believes that his behaviour is his own.*[1]

Expanding Lacan's incantation a bit we can say that language is the something essential to the appearance or the occurrence of the unconscious. He seems to be saying what Benjamin Lee Whorf said about the nature of language and its relationship to the universe. Whorf claimed that language possesses a relativity principle such that unless their linguistic backgrounds are similar or can in some way be correlated, no two observers are led by the same physical evidence to the same picture of the universe. A cosmology, therefore, is a creature of the language that describes it, and so nature is not something subject to a model of creativity that cannot be at least partly delineated (as sustained by the theory of *creatio ex nihilo*), but rather something that is said.

The mathematician René Thom has also developed this idea in his study of catastrophe theory, which has implications in biology, topology, and linguistics. He declared: "As far as life and social sciences are concerned, it is difficult for me to judge whether my present ideas may be of interest, but in writing these pages I have reached the conviction that there are simulating structures of all natural external forces at the very heart of the genetic endowment of our species, at the unassailable depth of the Heraclitean *logos* of our soul, and that these structures are ready to go into action whenever necessary."[2]

Logos is the Greek word for "word." The ancient Greeks used two related words to amplify *logos*: *eido*, meaning form, and *mythos*, meaning speech. The *logos* (or form-word) was the utterance of the fates, or the *moerae*. The statements Lacan uses to describe Freud's evidence for the existence of the unconscious could just as easily describe a hierophant's inspired seating at the oracle of Delphi or the current model of someone subject to the creative process without critical feedback.

If Lacan's attempt to absolutize language into a universal creative principle is to be considered viable (as the cliché of the universe as information would have us believe), then there must be a way of uncovering in the nature of language an infinitely self-referential quality that is encoded in the process of the unfolding of the information being delivered. This self-referential element is necessarily inherent in a system that depends on it for its function, because if it were not inherent the entire system could conceivably cease to continue. But the self-referential quality itself cannot be totally predictable in its results.

In recursive (recursive meaning relating to a procedure that can repeat itself indefinitely or until a specified condition is met) function theory, a branch of mathematics known also as computability theory and as the theory of algorithms, there exists the so-called creativity theorem, which states that if there is a computable function f such that whenever $\omega_i \subset \bar{K}$, $f(i) \in \bar{K}$, but $f(i) \notin \omega_i$. Roughly translated, this means that if there exists a recursively enumerable but not recursive set *K* that embodies an object that is forever unknowable but of such a nature that we can continue to know it to be unknowable, then any recursively enumerable set having the property asserted of *K* is called a creative set.

The creativity theorem is a link to understanding the ancient concept of fate and the propulsion of fate's core of unknowableness into manifestation while that core continues to be protected from being known. Fate, therefore, equals language, and the description of fate's protection finds its equivalent in the various systems that have been outlined above.

I believe that inspiration embodies the idea of being possessed by an entity that is

Kubrick, *2001: A Space Odyssey*

unknowable but whose unknowability passes through oneself in a manner that produces action as a by-product of the passage. Such an interpretation of inspiration has never been part of, on the one hand, the easy agnosticism of the aristocratic notion of creativity, which does not question the origin and hierarchy of ability, or, on the other hand, the constant democratic attack on the source of ability in an effort to produce an equitable distribution of it. Rather, the traditional association of creativity and language has been an attempt to understand how what we call religious symbolism and mythology work and why they have the power that they do.

The history of this attempt to uncover the nature of symbolism and mythology, primarily as aspects of religious rites and mystical experience, is as old as humankind. Here the archaic is sought for its own sake. Yet Rudolf Arnheim neglected to take this into account in an observation he made in the mid-1960s:

Today in both psychology and the arts there is a danger of confusing the elementary with the profound. Cultures in their late, refined stages seem to develop a weakness for primitivism, and one of the forms this inclination takes in our own case is the temptation to believe that the areas of the mind farthest away from consciousness harbor the deepest wisdom. This belief strikes me as a romantic superstition. The elementary or, to use a fashionable term, the archetypal statement has the simple strength of a primitive icon, but in its raw state it is acceptable to the developed mind only as an escape from the confusion of complexity or as a spice for the tired palate. It is a mediation rather than a revelation because, in order to meet the requirements of our intricate civilization, the fundamental images of human experience must be modulated by the conditions, traditions, memories, and thoughts that make us what we are.[3]

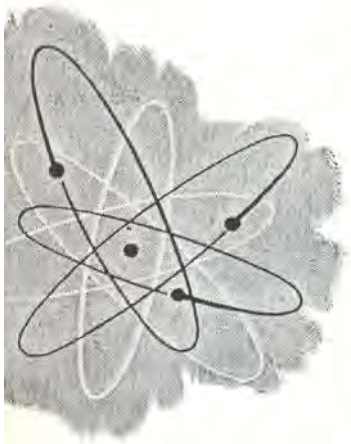
It would be intellectually obtuse, however, to apply Arnheim's remarks to work of the last of the pre-Socratics like Pythagoras or to Plato, who lived at the end of the Periclean age. *Weltschmerz*, or ennui, could not be properly attributed to Zosimos of Papopolis, the third-century alchemist who brought Gnosticism to a close. Would one say of Goethe, who suddenly became the first "modern man" after the Renaissance cycle faded with the Rococo, that he became immediately afflicted with Post-Modern malaise?

In the twentieth century alone there have been many people both well known and not so well known who have dedicated their working lives to the examination of aspects of the archaic for clues to keeping the processes of symbolism and mythology alive in the present. To name a few, I would mention the philosopher R. A. Schwaller de Lubicz, who discovered the content of the symbols of ancient Egypt; the existentialist philosopher Karl Jaspers, who developed a semiotics of mysticism; Mircea Eliade, who by his studies in comparative religion revealed patterns of symbols and myths that we constantly re-enact; George J. Gurdjieff, a modern alchemist and neo-Pythagorean, who revived the initiation into the esoteric; R. Buckminster Fuller, the engineer whose vision of a dynamic geometry has become a universal dimensional language; and John Micheil, who has rediscovered the ancient science of the cosmic canon of proportions and symbolic numbers. And there are many, many more, all contributing to this effort whether or not it was their stated intention to do so.

Aztec dancer

Symbols and Myths

As I see them, symbols and myths constitute the active aspects of fate. If fate equals



language, then fate at its most complex and sophisticated is the ever growing, ever changing, multitudinous language that exists throughout the universe in every conceivable and inconceivable form. But fate as language, in its most primordial form, is a dimensional system. The simplest dimensional system consists of the exfoliation into stages of the absolute aliveness of the one into the many of absolute death, the *kenosis* of being; conversely, through the meta-death of the many emanates the infoliation back into stages of consciousness toward the one, the *gnosis* of becoming. Symbols and Myths are the portals between the extreme stages, or dimensions, of *kenosis* and *gnosis*.

The full octave of portals is composed of natural singularities that act like message units. The portals that we as human beings can experience have often been altered to fit our understanding, in which case they are called altered portals or structured singularities. While Symbols and Myths are the general terms for the two entire octaves of dimensional portals, they specifically describe only the interface between the fourth and fifth dimensional realms.

The litany of portals, therefore, would be as follows:

The Octave of Temporality	The Octave of Spatiality
between 0 and 1 - List	between 0 and 1 - Sign
between 1 and 2 - Anecdote	between 1 and 2 - Index
between 2 and 3 - Tale	between 2 and 3 - Icon
between 3 and 4 - Legend	between 3 and 4 - Archetype
between 4 and 5 - Myth	between 4 and 5 - Symbol
between 5 and 6 - Epiphany	between 5 and 6 - Cypher
between 6 and 7 - Kratophany	between 6 and 7 - Cipher
between 7 and 8 - Hierophany	between 7 and 8 - Sypher

Thus the dimensional interactive litany rising from absolute death would be List-Sign, Anecdote-Index, Tale-Icon, Legend-Archetype, Myth-Symbol, Epiphany-Cypher, Kratophany-Cipher, finally reaching absolute life in Hierophany-Sypher.

Each realm of the dimensional portals represents an aspect of the consciousness that dwells within each dimension. List-Sign, for instance, represents the atom of consciousness of the ego, just as Myth-Symbol represents the integrated self, and Hierophany-Sypher the so-called higher self or universal soul.

Because consciousness passes through every aspect of the universe from the objective-mechanical to the subjective-living, in both the physical and the metaphysical realms, what we as humans call experience is the consciousness of consciousness, bound by the two limits of perception and revelation. And as such, experience is naturally an anthropocentric vision of the universe, a universe that becomes divided into three parts: the macrocosm, or that part of the metaphysical aspect of the universe that is inaccessible to human experience, which contains forms of consciousness that completely transcend human consciousness; the mesocosm, or that part of both the physical and the metaphysical aspects of the universe within the limits of human consciousness, including the so-called transcendent aspects of human consciousness; and the microcosm, or that part of the physical aspect of the universe that has become inaccessible to human experience because as humans we have evolved beyond this aspect, not in the Darwinian sense of evolution but in an epistemological and primordial sense.

The Mesocosm

The mesocosm, then, is the total realm of human experience and involves the symbology and mythology of three physical dimensions and one metaphysical dimension. It is by neither the objective quality of perception nor the subjective quality of

LINEARITY: THE FIRST DIMENSION OF SPATIALITY

LINES CANNOT BE PERCEIVED BUT LINEARITY ITSELF CAN BE CONCEIVED AS PROFILES OF SHADOWS REGARDLESS OF THE TWO OR THREE DIMENSIONAL DIRECTION OF THE PROFILES.

revelation but by the projective quality of the human imagination that we inhabitants of the mesocosm know of the existence of the macrocosm and the microcosm of the universe. For instance, what we call a line by imaginative projection is in reality an abstraction from the profile of a shadow, the final limit of human perception. This projection of the imagination makes us realize the existence of the microcosm. In like manner the mystical experience—the limit of human revelation—is projected by the imagination to have its source in the divine world, or the macrocosm. Within the mesocosm the semiotic rise of consciousness to revelation involves an actual inversal of the nature of the basic epistemic entity. In the presence of revelation, that which knows and that which is known exist in a mutually interdependent relationship. The epistemic progression that begins in the microcosm as Sign-List is first manifest in the mesocosm as Index-Anecdote, then moves to Icon-Tale, next to Archetype-Legend, and finally to Symbol-Myth. Knowledge advances from the absolute arbitrariness of information to its absolute nonarbitrariness. We recognize the change in knowledge forms first by convention, then by logical evidence, next by homeomorphism and isomorphism of structure, and finally by revelation. This epistemic change is also indicated by the manner in which the relationship between the knower, the individual, who is at first active, and that which is known, at first passive, is inversed in revelation, with that which is known becoming active and the individual-knower becoming passive.

The inversion of the epistemic model may not be noticed until an individual confronts—knows—an authentic Symbol-Myth as a subjective experience. From the point of view of objective experience such Symbol-Myth dimensional portal examples as black/white holes and worm holes, the velocity of light at the center of a photon, the still center of a moving wheel, or the states of rest of the two ends of the invariant plane of oscillation of a pendulum system may still seem to be scientific curiosities until a first mystical experience makes the connection for an individual.

The Symbol-Myth as Subjective Experience

Symbol-Myths are energy portals between the fourth and fifth dimensional realms, Time-Solvoid and Eternity-Vosolid, and in the epistemic ranking of human consciousness they are of the first order in the quest for meaning and context. Being in their presence is like facing something totally beyond yourself. They appear as beings of greater maturity, aliveness, and internal complexity than you. Their capacity to generate an energy of a different and more intense nature than you are capable of generating elicits the classic sublime response, which transcends beauty: joy combined with horror at the rush of the infinite. This response has led to their being interpreted as divine and anthropomorphized as gods and daemons.

But a Symbol-Myth is ultimately neither a subject nor an object. It is definable only as a portal, an entity characterized by its capacity to transform. And what is transformed is the nature of consciousness itself at each dimensional realm. The awareness of consciousness in transition is what we call the subjective aspect of Symbol-Myths. The transition from dimensional realm four to dimensional realm five as a conscious experience is the mystical experience, and as such is the most complex experience we as humans will ever know.

There is an analogous experience of a lower dimensional transition that although often neglected nevertheless contains the elements of unfolding and astonishment that accom-

Laffoley, *Ms. Found in a Klein Bottle Proposal*, detail

Nelson, *The Black Hole*

Often we are not prepared for direct revelation of mysteries such as sex, death, good, or evil, and as a method of self-protection against their infinity we either trivialize them by inducing boredom or escape them through insanity.

pany dimensional transition's impact on consciousness. The experience is popularly called the uncanny. This is the experience of Archetype-Legend, which can be called the discovery of time. I do not mean observation of the effects of time, such as the watching of clocks or the aging process. I mean the sense of coming upon the elusive nature of time itself. Examples of this experience would be the sense that time goes by faster as you get older or that it momentarily slows down during potentially fatal situations such as being in an automobile accident or being shot from close range; the feeling of the loss of time as the result of drug-induced blackouts or from continuous oversleeping; the peculiar feeling you get when you first see a movie run in reverse; and what is called the "bootstrap syndrome," that odd sensation of hearing or seeing and not recognizing your voice or appearance reproduced on mechanical media or an image of yourself at another age.

Finally, there are those experiences that begin to happen when someone discovers that they are taking the first steps on the path to experiencing a Symbol-Myth. These are the so-called occult or psychic phenomena, and they fall into four general categories. First would be those synchronistic events, which Carl Jung described as meaningful coincidence of events, that are acausal and completely private to the individual who has them. Second are the well-recognized conditions of *déjà vu*, or the feeling that you have witnessed someone, thing, or event before you came upon it objectively, while having prior knowledge that you did not, and *jamais vu*, the feeling that you have always known and will always know someone through many lifetimes. Third are the more objective or "objectivizable" phenomena, including telekinesis, pre- and retrocognition, telepathy, and clairvoyance; all these particular psychic phenomena have been the subjects of scientific scrutiny since the end of the nineteenth century. And fourth are those experiences like astral projection or soul travel and the near-death experience, which are higher derivatives of lucid or veridical dreaming, in which you know you are dreaming and in which other people who are having veridical dreams simultaneously can join you in the same dream. These fourth-category experiences almost eliminate the subject-object polarity of waking consciousness.

The Normative Structure of Symbol-Myths

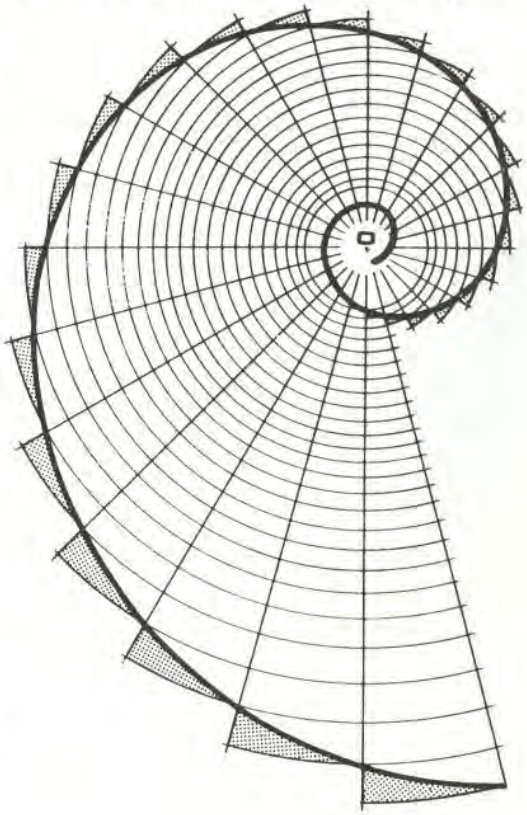
Symbol-Myths reveal mystery; they do not act as devices that decode mysteries into something else. A conundrum, such as the revealed logical plot of a mystery novel, is something that can be solved, and when it is solved it ceases to exist. The true mysteries of existence—from the nature of a color or sound that is experienced directly all the way up to the mystery of pure being itself—cannot be eliminated by experiencing those dimensional portals of Symbol-Myths that have as their subjects of focus the mysteries in question. Instead we find ourselves at the portal of an infinite abyss of mystery. Often we are not prepared for direct revelation of mysteries such as sex, death, good, or evil, and as a method of self-protection against their infinity we either trivialize them by inducing boredom or escape them through insanity. But this is where an artistic tradition of creating structured singularities emerges. The creation of structured singularities is not a strategy aimed at diverting the full impact of mysteries, but rather a step in a process of initiation. Structured singularities build ritual to allow us to withstand mysteries until we can pass the critical barrier of infinity and live in their presence.

In the final section of his treatise *Von der Wahrheit* (Concerning Truth), the philosopher Karl Jaspers wrote about the ideal activity of making Symbol-Myths as structured singularities: "This task of actually taking hold of being is fulfilled by the symbol. That is now our theme. The cypher is neither object nor subject. It is objectivity which is permeated by subjectivity and in such a way that being becomes present in the whole."[4]

Jaspers describes certain characteristics that these structured singularities must possess to be true cyphers. They must communicate a philosophical awareness of being and recognize that being is not another reality hidden behind empirical realities. A state of suspension and the avoidance of false corporealities insure the Symbol-Myth's sense of infinity. Jaspers also maintains that genuine Symbol-Myths cannot be interpreted or decoded, and if the attempt is made they will fall back into empirical reality—superstition, nonreality—allegory, detachment—the aesthetic attitude, conceptualization—dogmatic metaphysics or what is intentionally wanted—magic. Finally, Jaspers states that true cyphers are not some means to an end; they cannot be produced at will. They are found and unconsciously revived by each generation. The artist helps the cyphers unfold of their own nature.

The unfolding process as experienced by the artist is astonishment in the presence of a cypher, which leads to a questioning of the artist in relation to the cypher, or the structured singularity of Symbol-Myth. Such questioning centers around the nature of the mystery presented, and includes the realization that the cypher is speaking to the artist and that there is an ontological distance between the being-that-I-am (existence) and the being-that-is-all (transcendence) that the cypher presents.

Jaspers calls the final phase of the unfolding of a Symbol-Myth a cypher conjuration. A visual metaphor for this phase is an infinite series of glass panes placed flat on top of each other and extending back into space in the form of a gigantic line in a logarithmic spiral around a focus of light in an infinite number of revolutions. The line of transparent glass panes keeps moving toward the light but never quite reaches it. The power of light extends back to the initial pane of glass and prevents any one pane from being observed, an event that would halt the action of the conjuration. In other words, the portal of Symbol-Myth has the power to transform the opaqueness of phenomena into the transparency of cypher, yielding an infinite series of transparent panes that revolve indefinitely around the infinitely great and infinitely small



Logarithmic spiral based on the golden proportion

point of pure being without ever arriving. Yet in the approach to pure being, the actual distance between existence and transcendence is reduced.

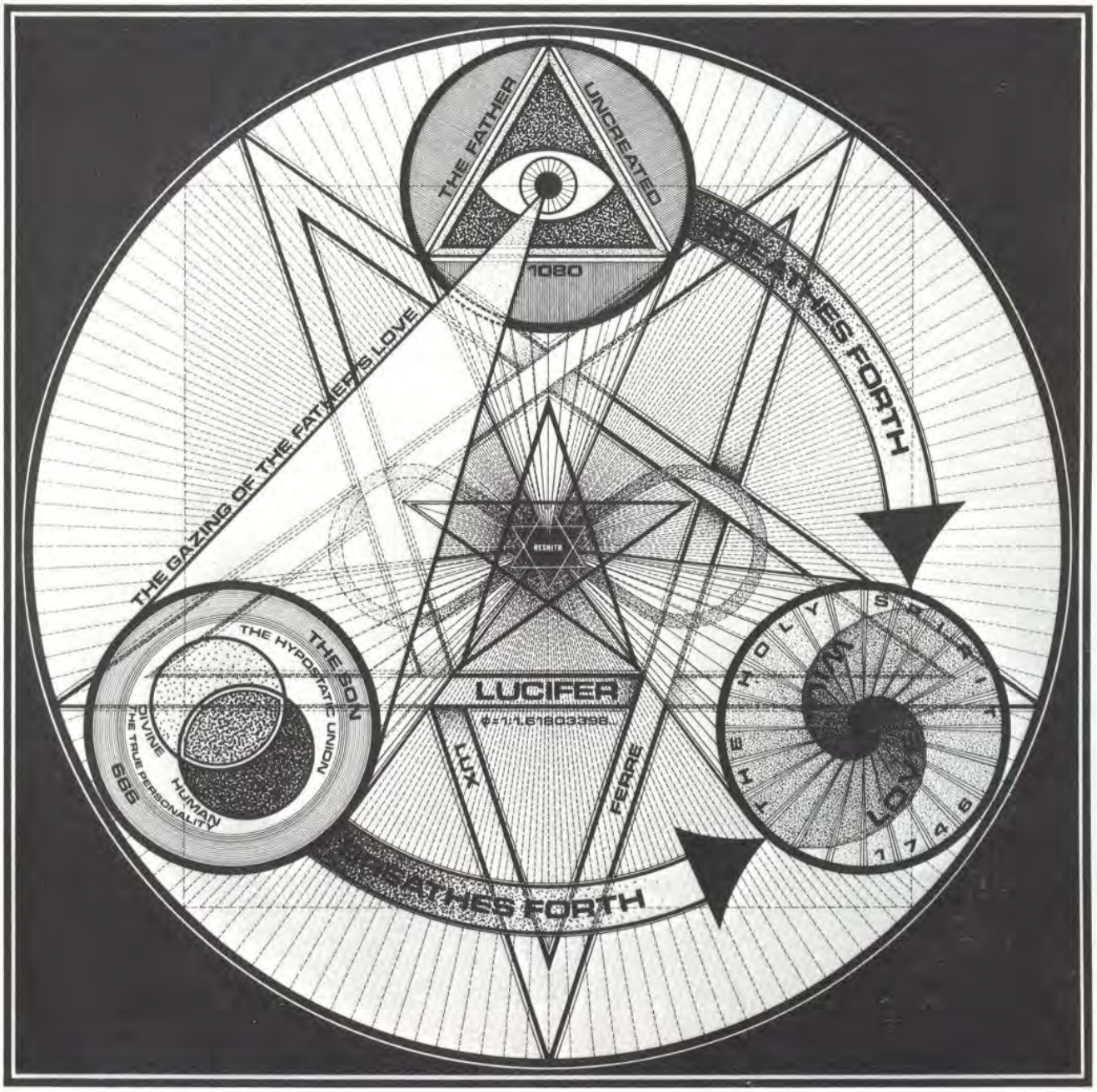
Symbols and Myths as Structured Singularities

For purposes of analysis Symbols and Myths can be artificially separated to examine the differences in their natures as singularities. All singularities are ultimately the same; they simply present themselves in a different guise depending on whether their context is the Octave of Spatiality or the Octave of Temporality.

The portals that deal with spatiality exhibit singularities that are dimensional variations on motion and rest. They are indicated by the geometry of incommensurables like phi (the golden section), pi, or newer additions to the list like fractals. Each of these incommensurables hovers about a focus, or "attractor," providing an entity that processes energy of a different nature at each dimensional realm. The various energies give the differing character to each singularity and signal the next higher dimension. Like energy rippling from muscle to muscle during some great effort, the singularities of spatiality drain the energy of absolute life back and forth, up and down through the dimensions.

Temporality's portals exhibit singularities of a slightly different nature. They are not like the graphically definable geometric points of spatiality, but more like hiatuses in a process or lacunae in a line of text. These singularities are the instants of change between possibilities and manifestations. The most obvious are singularities of Time—the abyss of transition between a cause and its effect. What we call mythology in the storylike sense arises from this analysis of time. The time-line of each of our lives, supposedly consisting of a back-to-back, nonreversible set of causal events, has but one possibility that is manifested for each instant. But if we imagine beyond the confines of Einstein's and Minkovskij's world-line, we know that we have many possibilities that we could manifest. Eternity, the next dimension above Time, becomes the eternal repository of each possibility that was manifested by us. Eternity, then, allows the critical path of each of our lives to exist in a state that actually transcends the religious definition of immortality. The continuing existence of other possibilities that we know were ours simply by the logic of situations within our timelines becomes the imperative to fantasy and to social connections within time. As all persons begin to access one another's possibilities and to perform the rituals of mutual actualization of those possibilities friendship, love, nations, countries, and worlds develop. The crescendo results in the hyparxis of the universe—the complete unfolding and manifestation of all possibilities.

1. Jacques Lacan, "Sign, Symbol, Imaginary," in *On Signs*, edited by Marshall Blonsky (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985), pp. 205–6.
2. René Thom, *Structural Stability and Morphogenesis* (Redding, Mass.: W. A. Benjamin, 1975), pp. 324–25.
3. Rudolf Arnheim, *Toward a Psychology of Art* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1972), p. 289.
4. Karl Jaspers, *The Search for Being* (New York: Noonday Press, 1962), p. 464.



Laffoley, *Get Thee Behind Me, Satan*

THANATON III

1989
Oil, acrylic, ink, and lettering on canvas
73½ × 73½ in.
186.5 × 186.5 cm
(Illustrated in progress)

Subject: A Visitation by a Flying Saucer and Alien

Symbol Evocation: The Tortoise as the Earth-Mother, the Support of the World

Comments: The painting depicts an extraterrestrial's exhortation to me, explaining how to:
1) Link life to death in a continuous experience.
2) Utilize the resulting thanatonic energy to travel faster than the speed of light, turn matter into consciousness and back again, alter evolution at will, and exist simultaneously at every moment of time.
3) Move the entire universe into the fifth dimensional realm, and say when in history it is possible for this to happen.
I have also received other information I cannot understand.

Since this information was given to me directly but not for me per se, it must be communicated to others, many of whom are better prepared than I to receive it. Accordingly, I was also shown how to make the painting into a psychotronic, or mind-matter interactive, device which is activated by approaching the painting, stretching out your arms, touching the upright hands, and staring into the eye. By doing this *new* information will come to you through the active use of the divine proportion, which is the proportion of life connecting to death.

THE THIRD ARRIVAL OF QUAZGAA KLAATU THE THANATON III IN HIS FLYING SAUCER: THE SYNTHEKE
VISITATION:
:VISITATION

CHAPTER SEVEN

THE BAUHAROQUE AS THE END of HISTORY

The Bauharoque as the End of History
Taking the aesthetic attitude toward space leads to the end of space, that is, the birth of utopia. Taking the aesthetic attitude toward time leads to the end of time, that is, the death of history. Hegel took us to this point, where we remain today. By 1837, with the posthumous publication of *The Philosophy of History* by Georg W. F. Hegel, the eighteenth-century vision of divine reason realizing itself in time was complete. Hegel's view of history stressed process over product, or facts. The process of history embodies hard-won progress that comes out of opposition creating tension that only death or time can resolve. With his famous pattern of the dialectic—thesis, antithesis, and synthesis—Hegel brought the study of history to world attention, arguing that the true importance of history is revealed only when it is viewed as the story of the dynamically related episodes of concrete universals.

But the history of modern history really began early in the eighteenth century with Vico's *Principles of a New Science* (1725), in which he challenges Aristotle's claim that history is merely a catalogue of the particulars of life and has no place in the company of metaphysics. Vico argued that history is a universal. "Everything is history," he declared, concluding that as man makes history, so it must be man's primary discipline.

At the end of the century the poet Goethe developed the concepts of the *Zeitgeist*, the general intellectual, moral, and cultural climate of an era; the *Weltanschauung*, a world view that explains history and the purpose of the world; the *Weltansicht*, a view of reality as a whole; and the *Weltshcmerz*, or sorrow over the present or future woes of the world.

The zeitgeist as an analytic instrument for understanding periods of great innovative change had its origin not in the Neo-Classicism of the eighteenth century but in that very instant in time between the demise of Neo-Classicism and the rise of Romanticism in late eighteenth-century Germany. As such the idea of the zeitgeist effectively unites the classical and romantic impulses and provides a temporal hinge between two of the most innovative periods in western history, the Renaissance and the Modern. Goethe discovers the zeitgeist just at the point of change from one great cycle of history to another. In the Renaissance cycle man dominates space; in the Modern cycle man becomes space. These cycles can be mapped by applying the zeitgeist, or time-spirit, to the dynamics of a cultural history based on a quest for innovation within the Hegelian tension-resolution structure.

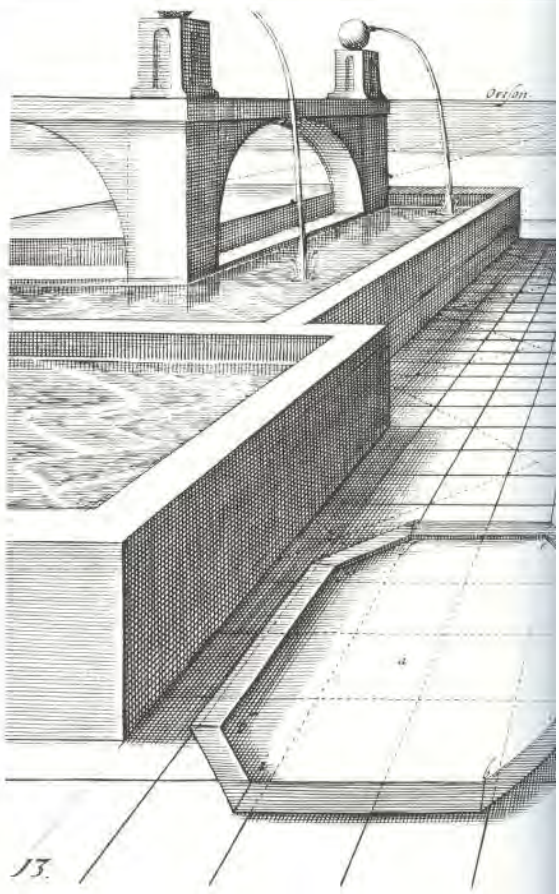
The Renaissance Cycle

The High Renaissance was characterized by classical sensibility, the use of classical forms, and a sense of separation in space. Artists looked to the ancient Greek and Roman worlds for inspiration on both the intellectual and physical levels. Plato and archaeology flourished side by side. The mysterious spaces of the Gothic and Byzantine periods represented the unacceptable past. Rational one-point perspective divided space into closed entities. The implied location of the vanishing point governing the organization of depicted space conceptually expressed the existence of another space that was theoretically inaccessible. This inaccessible space was the space of the platonic forms, forever disconnected from the world that man dominated and felt an imperative to urbanize.

Next came the Mannerist period, characterized by romantic sensibility, the use of classical forms, and a sense of contact in space. There arose a neurotic dissatisfaction with clear classical solutions that emphasized form to the detriment of content. Mannerism deployed bizarre stylistic effects to break down, explode, or otherwise distort the forms of the High Renaissance. The Mannerists posed figures as if they lived in parallel universes, estranged and unable to communicate. In their pictures multiple perspective points recede in illogical directions around people with the look of bored elitists possessing the emotional coldness of the epicene.

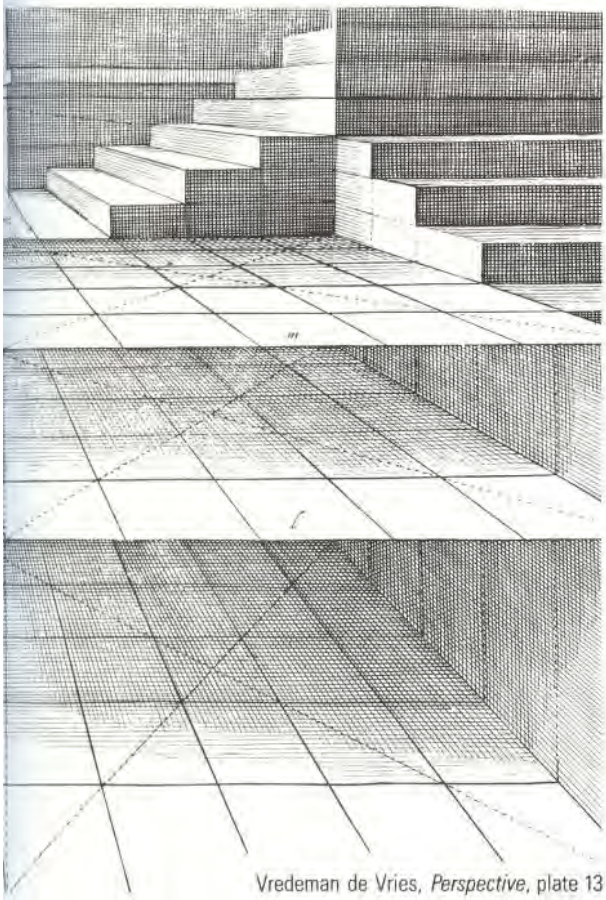
Bernini, *St. Theresa in Ecstasy*

In the Baroque era that followed the sensibility was classical, the forms were romantic, and there was a sense of continuity in space. True romantic forms appeared as artists of the Baroque looked back to the Gothic for the seeds of a super-energy that would permeate both the real and the illusory, *sotto in sù*, and create a space that



sought perfect continuity. Sometimes as many as seventeen points of perspective were harmonized to create an urban world dedicated to pure theater and the celebration of life. Space became accessible, filled with palpable energy, and more openly feminine. All aspects of existence were synthesized using the forms, processes, and patterns in nature as models: the logarithmic spirals of shells, the undulating curves of flowing water, or the structure of vegetation. The High Renaissance was now considered overly pristine; it had become for the Baroque the unacceptable past.

Last in Renaissance cycle was the Rococo



Vredeman de Vries, *Perspective*, plate 13

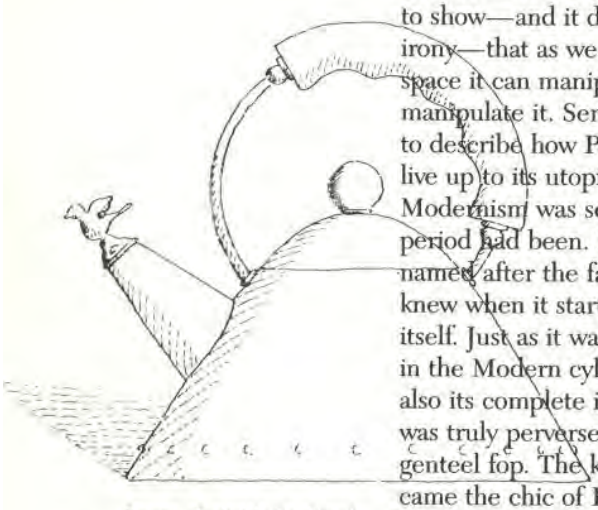
period, characterized by romantic sensibility, the use of romantic forms, and a sense of separation in space. Although it appeared to continue the Baroque in a lighter, more playful manner, the art of the Rococo (from *rocaille*, or ornamental rock and shell work) was actually an attempt to shut out the pain and discomfort brought on by the excesses of the Baroque. The result was a shallow prettiness and gaiety in feminine spaces. The interior design of townhouses, furniture, picture frames, and ornamentation on buildings all became targets as Baroque forms and space were distorted into total discontinuity. The Rococo ended the Renaissance cycle and would become the origin of modern suburban style.

The Modern Cycle

The discovery of the zeitgeist marks the initiation of the Modern cycle, which itself begins with Realism. Realism is characteried by classical sensibility, the use of classical forms, and a sense of separation in space. With the impact of photography and the growing rejection of the idealistic tendencies of Romanticism, Realism sought to depict the space people actually occupy. This was the no-nonsense space of reductive science concerned with one thing at a time. True Realism should not be confused with its two degenerate variations: Social Realism, which is the political use of realism, and mindless Naturalism. The Realists chose to portray ordinary events in the hope of creating an immediate entry into a space free of Renaissance predilections. This is the space that nineteenth-century American utopian communities thought they could occupy.

Next in the Modern cycle is Modernism itself, characterized by romantic sensibility, the use of classical forms, and a sense of contact in space. Although it is commonly thought to be limited to the High Modernism of the twentieth century and to have its origins in western Europe, Modernism in fact began around 1850 and had several different sources, not the least of which were the utopian communities in America. Other influences were writers like Edgar Allan Poe, Madame Blavatsky, and the mathematician Georg Cantor, all of whom revolted against the moralistic, limiting tendencies of Realism. For over one hundred years Modernism, motivated by a practical mysticism, elevated the artist to the level of high priest and art to the sole means by which the whole world could be transformed. Its image of abstraction was the symbol it held up to the world of its present and by which it judged the entire past unacceptable.

Malevich, *Suprematist Composition*



Graves, *Teakettle for Alessi*

On the heels of Modernism came Post-Modernism, with its classical sensibility, use of romantic forms, and sense of continuity of space. Reacting against the messianic rhetoric and functional ideologies of Modernism, Post-Modernism sought to recover the quieter space of Realism, while borrowing imagery from the classical, commercial, and vernacular worlds. Its main spatial intent was to show—and it did this with great wit and irony—that as we become more at one with space it can manipulate us as much as we manipulate it. Semiotics became its science, to describe how Post-Modern space failed to live up to its utopian expectations. Post-Modernism was self-conscious as no other period had been. Most historical periods are named after the fact, but Post-Modernism knew when it started (1970) and it named itself. Just as it was Mannerism's counterpart in the Modern cyle, Post-Modernism was also its complete inverse. Where Mannerism was truly perverse, Post-Modernism was the genteel fop. The kitsch of Mannerism became the chic of Post-Modernism. Mannerism, a sensibility of pure style, sought to disconnect life from art and in this it appealed to the elite. Post-Modernism, a sensibility of total content, tried to unite art with life in the hope of appealing to the masses.

Post-Modernism achieved its greatest notoriety in the realm of architecture and, consistent with its base of irony, it was here that it was the least effective. Early buffs of Post-Modernist architecture with no solutions of their own gleefully watched the demise of Modernist mass housing projects (including their literal dynamiting) and talked nostalgically of the value of vernacular buildings. They smiled sardonically when architects, like Philip Johnson, who had lived through Modernism altered their original principles in a desperate attempt to keep up with the times. This phenomenon took on a more amusing aspect at the end of the 1980s when King Charles III of England (then the Prince of Wales), in a fit of pique no doubt, actually tried to imitate populist bureaucrats by advocating Post-Modernist solutions that he thought would appeal to commoners.

The last period in the Modern cycle was the Bauharoque. The sensibility was romantic, the forms were romantic, and there was a sense of separation in space. From our perspective in the New Age, it was the most romantic of all the periods of Western history, even more so than the period called Romanticism that began in 1790. The Bauharoque began at the turn of the second millennium A.D. and provided the world with a hundred years of the most exciting challenges and solutions the human race has ever known. And this was all just before the second Dark Ages set in, a Dark Ages that affected not just the earth but the whole universe.

Due to certain bizarre conditions that arose during the Bauharoque, its entire history may never be known. Not that any historical period can ever be totally known, but even historians who have spent a lifetime studying this period admit they have run into impenetrable brick walls. Neverthless, one thing is for certain: the Bauharoque ended for all time the genre known as science fiction that had been popular during the Modernist period. This was the genre of highly imaginative projections of both a practical and a theoretical nature. Science fiction may have been the part of Modernism's legacy that the people of the Bauharoque era took as their cultural motif of choice. I say this because as the research that was begun in the twentieth century on artificial intelligence continued into the twenty-first, scientists concentrated on the enhancement of the creative imagina-

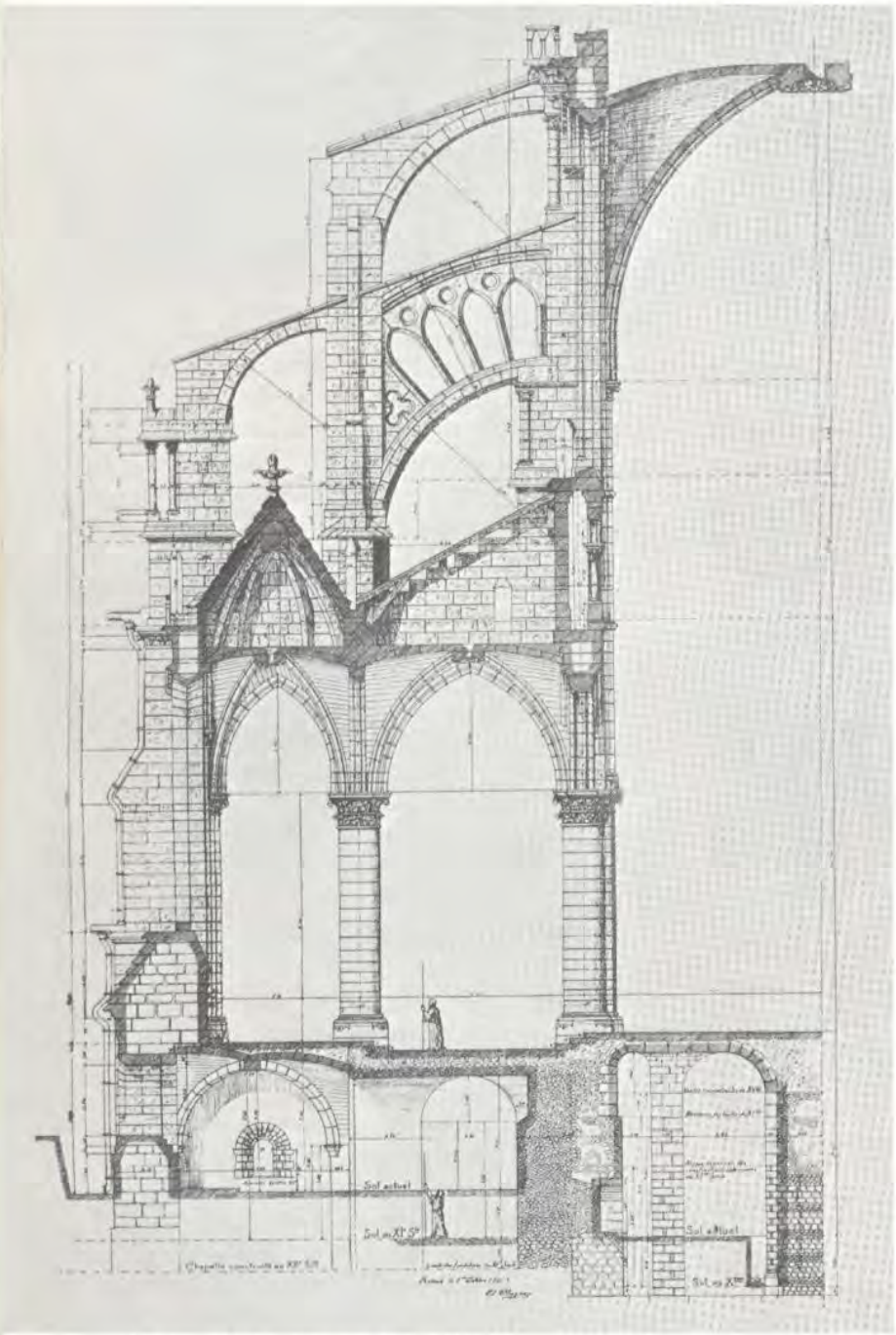
Spielberg, *Close Encounters of the Third Kind*

tion to a degree that has since been barred forever. It is therefore impossible for me to describe the true nature and events of this period even in many volumes, let alone this brief sketch. All I can do is drop a few hints about what I can comprehend.

The Bauharoque derived the first part of its name from the famous Bauhaus school of High Modernism that was founded in Weimar Germany in 1919. The Bauhaus strove to unify the arts under architecture with the aim of creating utopia. The ending of the name comes from the Baroque period, which had the same aim of unity of the arts but whose goal was to transform life into theater. The name, then, means utopian theater or theater of utopia, which is what this period literally became.

The Bauharoque began, not surprisingly, with a complete and literal rejection of the impotent cynicism of Post-Modernism. It directed its initial volley straight at the very heart of what Post-Modernists considered their forte: fashions and fads, a concern for the nature of time, and a taste for historicism. This happened in 1995 at the celebration of the hundreth anniversary of H.G. Wells's *The Time Machine*, where someone demonstrated the first successful time machine as an object-device. Amid the cheers of the gathered crowd this Bauharoquean hero transported the entire world directly to the year 2000, thereby avoiding the fin-de-millennium mood that had been affecting everyone at that time, which oscillated between euphoria and despair. Instead, a century of high energy and total optimism was immediately launched. First, naturally, there was unrestricted time travel, which became more of a boon to engineers and tourists than to scholars or historians. We know, of course, that this did not last. The expected multi-millennium effects of time travel were eventually blocked in the Modieval period by karma scientists who discovered how to moralize certain time-dilation properties out of existence, and in so doing saved themselves and the rest of time from oblivion, although the manipulation caused the Neo-Gotick period to begin one hundred years earlier as a kind of retroactive punishment. As I said, I can give only some hints about the actual nature and events of the Bauharoque period, and that only up to the level of my personal imagination enhancement, which has been certified safe for human survival.

Although it revived the functionalism of Modernism, the Bauharoque really postulated a *poetry* of functionalism; its quest was therefore romantic and drew from the spiritual force of the Gothic in the same way the Baroque period of the seventeenth century had. The Gothic was the time of the master builders of cathedrals who were capable of great feats of engineering. For the Gothic engineer, as for the Bauharoquean, the practical had a spiritual meaning. The Spirit of



Chartres cathedral, transverse section of choir

God was immanent in nature, not an entity outside it. But in its attempt to express spiritual or utopian space the Gothic could not totally become one with space, as the Bauharoque was later able to. All parts of the universe only theorectically accessible to the Gothic were actually accessible to the Bauharoque. Because of the initial profusion of seemingly unlimited resources, the problems that faced this brief but brilliant civilization arose in the second half of its unfolding. I say the second half because the Bauharoque naturally divided itself into two halves. The Gothic accepted two ways of living: the *vita activa* and the *vita contemplativa*, the active and the passive, or contemplative, models of life. The two existed simultaneously, side by side. But the Bauhauroque, with its imperative for formal separation, neatly divided its time into two halves. The first was the active phase of building, and the second was the passive phase of being one with space.

The first period, called the Time of the Light, saw the flourishing of mega- and microengineering. That so much was accomplished in fifty years would have been impossible without the time machine to focus all the time in the universe to that present. The accomplishments of this phase were many. All parts of the universe were explored, all creatures were met and political relations with them established. Locally, early on in the Bauharoque the earth and the moon were physically linked by a bridge that was connected to geodetic spheres around each body. This produced a giant motor that helped form the earth into what it is now—a living being in homage to Plato. It was literally a living homage. All human environments and instrumentality were built of living tissue, both vegetable and animal. Time-controlled explosions were discovered to be

effective as structural devices and along with gravity control they became ways to recycle and reclaim wastes. Living machinery scaled to the molecular and atomic realms made it possible both to reconstruct people afflicted with injuries and aging tissues and to build entirely new planets. The natural elements were altered. Structural water, or solid water obtained not by freezing but by electronically enhancing its surface tension, was developed and became a material used to make water clothing, water buildings, and enormous but inexpensive greenhouse spheres in space. Through advancements in ideas such as the cosmic ray motor and the orgone motor, first explored by Modernists like Nikola Tesla and Wilhelm Reich, localized free-energy sources were harnessed to light any planet, even its night sky if its inhabitants so wished.

Mind physics, psychotronics, mathematical research into the nature of dimensionality, and the farming of black holes (macronatural singularities) and wormholes (micronatural singularities) reached their full potential, and faster-than-light engineering became a reality. Discrete mental entities—wills, loves, hates, or dreams used for energy storage—were created. It was discovered in passing that certain psychic phenomena like astral projection were excellent environments for most bureacratic and business functions, leaving time free for more rewarding activities.

The second period or phase of the Bauharoque moved toward oneness with space itself. It came to be called the Time of the Darkness. Spiritual pursuits began innocently enough in the artist-priest tradition of Modernism. The motivation at work could be called the shaman imperative, and the period began with the more literal and predictable works. Ley lines on planets were reactivated and extended across galaxies. Religious texts were illustrated in space. Many planets commissioned enormous holographic renderings of Michelangelo's Sistine Chapel for permanent installation in their skies. In the earth's solar system at an orbit of the asteroid belt Ceres, the entire medieval cosmos was built inside a sphere 64,000 miles in diameter, both to illustrate Dante's *Divine Comedy* and to allow people to participate in it.

Stars that had no dependent life forms were repositioned in space and then artificially powered to create animated goemetric models. Fractal studies similar to those investigated by Buckminster Fuller and Benoit Mandelbrot in the twentieth century were conducted using these models. These large-scale experiments visually demonstrated the ultimate unity of all languages and showed that all living metaphors of information are recursive, self-referential, and self-propagating systems which unfurl from one dimension to another. Spiritual transcendence, or revelation, was proved to be an analogue of geometric dimensional unfolding. The space crystals, as they were called, became the cornerstones of the beautiful space cathedrals, millions of light-years in extent, that were built toward the end of the Modieval period and are now part of our universal museum system.

Some people created smaller and less elaborate sky presentations that were yet another of the many occult revivals that have occurred in Western history. (We of the earth soon discovered that this condition has always been present throughout the universe.) Simple geometric religious symbols, thought forms, horoscopes of the birth of planets, or demons that might have come right out of the Tibetan *Bardo Thodol* began to appear in many night skies by means of inexpensive holography. They were accompanied by giant musical instruments and color-healing devices that sent healing rays and vibrations to

As decreed by the Nocturnal Council of Guardians, no time machine that ever existed, exists now, or will be invented or improved upon can or will be able to penetrate this particular time zone. And in the past 25,000 years none ever has.

the planets below. These devices were held aloft easily enough. Each was connected by a sky hook of recycled crystalline graphite to a convenient garbage sphere that had been placed in geostationary orbit. Some of the holograms and healing devices were judged to be in bad taste by the Bauharoqueans, who considered them space graffitti or space junk. The tastemakers regularly and unceremoniously removed them without a second thought. This was about when the trouble started and the Time of Darkness came upon us.

Here the history of Bauharoque is perforated by a strange blackout of at least its last forty-eight years, between A.D. 2052 and 2100, when the Neo-Gotick period began. Those years are forever impregnable, having been rendered internally immune to time monitoring. As decreed by the Nocturnal Council of Guardians, no time machine that ever existed, exists now, or will be invented or improved upon can or will be able to penetrate this particular time zone. And in the past 25,000 years none ever has. The events that transpired then are considered ultimately fatal to the entire known universe. We have only scraps of information, hints, rumors, or just legends. All I can do at this point is tell you pieces of a story that my ninety-year-old grandfather told me when I was about ten. Apparently the story was told to him by my great grandfather, who in turn had heard it from one of his famous relatives, Nolos the Great, the most renowned of our time adjusters.

Nolos was on a routine trip to the Negyptian period to meet a time priest who was to give him his next assignment. During their conversation Nolos off-handedly brought up the fact that every time he time scanned the years between 2100 and 2052 he would draw a blank. He said he thought his time scanner was flawed, unless those years were on temporary time lock. As he was never assigned to do any adjusting of that period anyway he would invariably forget about the situation until the next time it happened. "You people from the future," said the time priest, "have no sense of the mechanical. That time period has been placed on permanent time lock—the only one in history." The time priest was reluctant to say more, given the official sanctions, but Nolos swore to be discreet and urged him to talk. Nolos learned that one of the priest's ancestors from the Modieval period had once interviewed a survivor of the Time of the Darkness before the survivor was time processed to another part of history, which would have automatically erased certain of his memories forever.

The survivor told of how research in all fields accelerated exponentially during the Bauharoque. Artificial enhancement of the human imagination was of foremost concern, and volunteers were needed to test safety factors for all new equipment. On one occasion a member of a fringe occult group showed up to be a test subject for the latest model of the Phantasmatron, which operated by the conscious acceleration of scalar waves in an ion-acoustic resonant environment. Because all technology was now powered by cosmic rays (found in 2046 to be a natural example of Grand Unification Energy), the hyperspatial tensor of the Phantasmatron VII had to be compatible with the consciousnesses of both the subject and the operator of the device. When the subject walked into the lab on the first day of testing, the operator made an inadvertent time-slur about the man's ancestry. This caused an imperceptible deviation in calibration that later proved to have profound consequences. As the test began all seemed well until the power was pumped beyond the known safety limits. The

subject immediately collapsed. The operator thought he was dead, but as he bent over his body he saw movement. Helping the subject to his feet, he saw that the other's eyes were lit like live coals. Suddenly the subject began hurriedly making notes for something he claimed could cause any entity that existed to have never existed. He then began to sketch plans for other devices whose functions he could not even begin to describe to the operator. Moments later the subject ran out and was never seen or heard from again.

Not long afterward a strange religion came into existence. It was a mixture of first-century Gnostic ideas, certain kinds of mathematics, the evolutionary convergent-end state of human evolution predicted by the twentieth-century Jesuit priest Teilhard de Chardin, and new information obtained about the so-called near-death experience. These concepts were combined with a fanatical commitment to the sense of abstraction that had once dominated High Modernist art. The leader, who held total hypnotic control over his followers, actually divided them into sects and denominations right from the start. He said ironically that it would save time. There were, therefore, the illuminate Mondrians, the charismatic Pollocks, the devout Rouaults, and so on. The official name of this religion was the Church of the Universal Judgment, Order of Melchizedek. Unofficially they came to be called the Spacers because they believed that through their ritual they would become one with space itself.

Eventually the Spacers built an enormous space disk as their headquarters. The disk rested on the back of a giant turtle, which in turn was supported by another turtle, supported by a turtle, becoming an infinite tower of tortoises ending in a black hole. Identical turtles were manufactured under the disk at a rate equal to that at which they were sucked into the hole. The disk was approximately .618 . . . light year in diameter and 7,927 miles high. A living replica of an earth snake in the act of eating its tail seemed to hold the disk together, similar to the linked tension ring that the old-earth artist Michelangelo had used around the dome of St. Peter's. At a distance of .236 . . . light year in from the edge of the disk rose a ring of ice-crystal mountains that soared to such heights they hid all that lay beyond.

Inside the ring of ice mountains was the main inhabited area. There, under a dome of self-lighting cystalline tourmaline .191 . . . light year in breadth was a sea larger than any ocean that had ever existed. Radiating out from the center of the domed hemisphere were twelve walls of gemstone—jasper, sapphire, agate, emerald, sardonyx, sardius, chrysolite, beryl, topaz, chrysoprase, jacinth, and amethyst—that rose a thousand feet out of the sea, dividing the waters except where openings in the walls let vessels pass back and forth. The walls were 500 feet wide and topped with roads. Aeolian harps end-to-end hovered in the air above, parallel to each length of road. Each wall was named for a different sign of the zodiac and the harps above were tuned to that sign's note: Aries was C; Taurus, E; Gemini, A-flat; Cancer, D-flat; Leo, F; Virgo, A; Libra, D; Scorpio, F-sharp; Sagittarius, B-flat; Capricorn, E-flat; Aquarius, G; and Pisces, B. Artificial winds played the harps, following the sequence of the circle of fifths, creating an audial logarithmic spiral. The Spacers lived on physically alive vessels of wondrous variety that moved back and forth over the surface of the water to form and reform cities. Viewed from above, this urban-aquatic activity acted out the cosmic horoscopes of every Spacer and allowed everyone to experience every other's

existence through a mechanism that the survivor could not explain.

The walls met at the center of the disk at an uninhabited core 12,700 miles in diameter made of walled rings of land that rose in plateaus to the central island at the heart of the disk. Each ring of land was separated by a ring of water. The outermost wall of polished bronze, rising 2,000 feet above the water's surface, girded flat desert 5,000 miles wide. A ring of water 300 miles wide separated the desert from a wall 3,000 feet high and sheathed in shining silver that surrounded a ring of land 300 miles wide covered in bamboo. On the other side of a 200-mile-wide channel rose the next wall, of muted gold, which encircled a land ring 200 miles wide and covered with palms. The final ring of water was 100 miles wide and reached the last wall. This wall towered 5,000 feet above the water and gleamed like fire. It was covered in orichalch, more precious than gold, brought back from time voyages to ancient Atlantis. This last wall surrounded a lush island 400 miles in diameter. It seemed to be covered with many varieties of vegetation, but they were all actually part of a single vegetable of enormous extent. A narrow channel 10,000 feet wide cut through the rings from the sea between the walls of Pisces and Aries to the inner island.

At the very summit a cloud twisted in toruslike motion, reflecting all seven colors of the rainbow as it rotated upon its own singularity.

At the heart of the small island was a 100-mile-wide clearing in the megavegetable. It was covered with sturgeon eggs that had been genetically programed to grow to a diameter of two feet, but never hatch. Inside each egg you could see a tiny sturgeon swimming. A gypsum mountain of translucent alabaster rose up twenty-five miles from the clearing's edge; its polished sides formed a logarithmic spiral that reached 114,048 feet into the air. At the very summit a cloud twisted in toruslike motion, reflecting all seven colors of the rainbow as it rotated upon its own singularity. From the cloud came flashes of lightning and deafening thunder. Parabolic trajectories of cool, perfumed water arched over the twenty-five miles of sturgeon eggs below to rain gently on the mega-vegetable.

At the apex of the alabaster mountain rested a geode-shaped nest containing a single egg. No one ever knew what kind of egg it was, although its size was famous throughout the universe. Its transverse axis was exactly one mile and its longitudinal axis was the square root of phi, or 1.272 . . . miles. The large end of the egg was clearly defined as an object in space but at the small end space became continuous with the surface of the egg itself so that it faded like a ghost into nothingness. Through the shell of the egg writhing biological forms could be barely made out, along with the faint green outline of a hexagram that contained a dark flyfot.

The space disk and its inhabitants became known throughout the universe as the Mysterium. By then the religion was no longer considered an eccentric cult. There were Spacers on every civilized planet, involved in politics, science, and the arts; their contributions were honored everywhere. The Spacers' success rate at problem solving—from the physical to the metaphysical—was unmatched in the annals of history. Many people believed that the Spacers had finally brought the long-awaited New Age into being, which so many previous movements had claimed to have done but without real result. People from all over the universe converted in droves. There was all the time in the universe, and it was all future but all right then. Everywhere were paroxysms of delirious optimism.

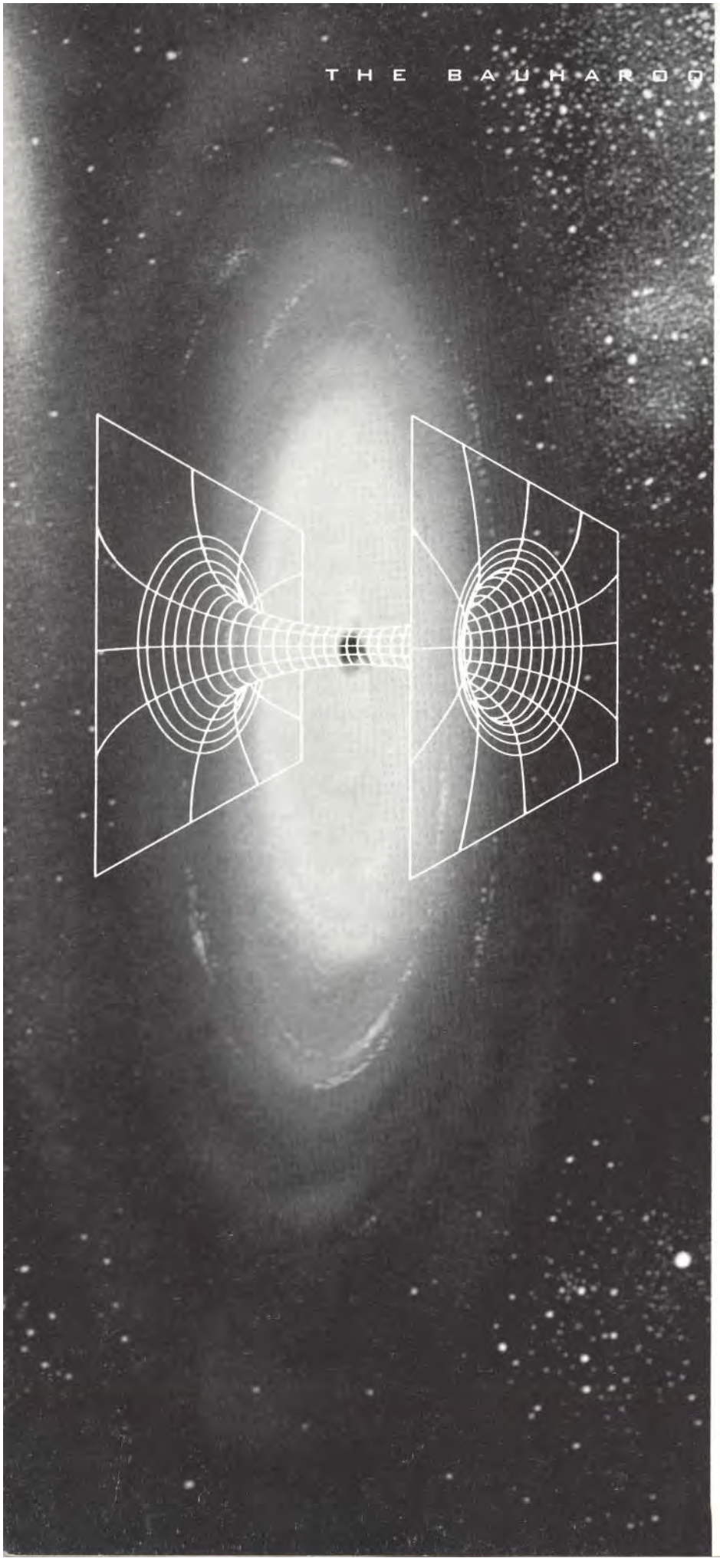
With almost every material problem solved, discussions of ideas took place in every part of the universe. With their new unlimited imaginations, people came up with true discoveries concerning the classic problems of priorities of tasks, the unity of knowledge, self-knowledge, and the search for transcendent truth. Although the Spacers participated in these colloquia, they were careful not to dominate. Instead they encouraged other participants, those who excelled as well as those who needed special guidance to trust their own minds even to the point of abandoning truth so that it might grow anew.

The Spacers then began to concentrate their energies on a new endeavor: the Life Inversing Brotherhood in Time project, L.I.B.I.T. for short. No one paid much attention when a small group of Spacers formed an elite corps of time travelers to represent the Brotherhood. They were called the Black Warriors after the flat black color of their traveling conveyances. Their ships were genetically altered gargantuan tortoises that functioned as time machines and were able to transcend the speed of light. The proportion of the living crafts was based on the golden section, which resulted in a disk with a beveled edge and a large protrusion at the top. These ships were incubated within the sturgeon eggs at the center of the Mysterium. A single tortoise egg was injected into the fish egg, where it was nursed by the miniature sturgeon until it grew large enough to eat the fish. When the tortoise had grown to the limits of the shell the egg would be opened by caesarean surgery, necessary because the tortoise had no appendages to crack the shell. Early in their development the small tortoises did have atavistic heads; however, these dropped off after the sturgeon nurse had been eaten. Once outside the egg the tortoise grew to a diameter of fifty feet. With the addition of some on-board equipment and minor biotechnical adjustments, the tortoise would be ready for service. The Warriors' visits to time periods other than their natural one lead to their being called flying saucers or UFOs.

Flight of three domed discs photographed in Italy, September 26, 1960

In these remarkable ships the Black Warriors could travel to any region of the universe and localize without difficulty. The Brotherhood had two tasks to perform. The first was to travel to past times (since the future had effectively been ended) and implant atomic devices in the molecules of individuals to make their offspring think in ways compatible to the Brotherhood. The Warriors were aided in this task by glowing spheres that contained devices capable of topologically mapping the processes of natural creation as if they were languages. The spheres were universal translators. With the Interrozitors, as they were called, all humanoid languages could be understood and the atomic structure of any entity could be altered at will. The Interrozitors were in essence weapons; this was truly a case of the pen being mightier than the sword.

The Brotherhood's second task was nonviolent proselytizing. Since their Interrozitors did not function in their natural time, the Spacers relied on conversation to prepare people for their ultimate plan. It had been revealed to the current Spacer Master, Melchizedek XVII, that the universe was real hell and that the only way out of the *tibil* was dimensional transubstantiation. But the Spacers' message was met with aggressive skepticism, annoyance even. All in all, no one paid much attention to the Spacers' apolyptic vision or believed that they could really accomplish their plan to take the entire universe to a higher dimension. So the Spacers were left alone to pursue their program, even when certain facts became obvious.



Natural black holes began to be harvested throughout the universe, but when people noticed that black holes were being moved to one area no one got really upset. There was an old law that set safety standards for the minimum distance between black holes, but over the years it had been routinely violated with no overt consequences. And when astronomical tracking stations began reporting halo effects from the same point in space combined with an exorbitant amount of X-ray emissions, the conference that was planned to investigate was called with no particular urgency. Even when Relpek, the renowned astronomer and inventor of sidereal astrology, publicly announced that ten percent of the matter of the universe was missing, most dismissed him as having gone "crazy as a Spacer." Meanwhile, an impenetrable time dilation developed around the Mysterium. Still the comments were along the lines of "Good! Those Spacers should be locked up." A disenchanted Spacer who had escaped the time dilation spread the word that Melchizedek XVII had died when he single-handedly cracked open the famous egg on top of the alabaster mountain, causing all the collected black holes to coalesce into the hoped-for toroidal hypersphere.

When the day of the astronomical conference arrived, it seemed that Relpek had been banned. He and a small band of followers were demonstrating outside the conference center, demanding to be heard. He was surprised when an official signaled security to let him pass and even more surprised to learn that he would speak first. He spoke with zeal and passion. His point was the same: ten percent of the universe was missing and the situation could be grave. The reaction was mixed and the next speaker was called. The second astronomer declared that Relpek was wrong. He had erred: to date not ten, but

The Einstein-Rosen Bridge

sixteen, percent of the universe was missing and the number rising. The audience sat in stunned silence. Then panic broke out.

Over the next few months no one knew what to do. Anything and everything was blamed for the dwindling condition of the universe. It didn't take long for the growing wrath to focus on the Spacers, although there were very few left. Most had died during the formation of the hypersphere; those who hadn't were publicly disemboweled and their carcasses hung from space hooks.

Others felt that the time machine itself was the culprit that had precipitated the disaster. Nursing mothers with babes in arms cried, "We are sick and tired of the never-ending now. Give us back the future" as they hurled bombs through the windows of shops selling the latest models of time viewers, time belts, and time vehicles. Across the vast reaches of the universe billions of public time-tunnel systems were destroyed. And matter was still being eaten up at an alarming logarithmic rate. The Nocturnal Council was formed to oversee emergency evacuation procedures. Old-fashioned star ships moved people to the more remote parts of the universe in a desperate Noah's-ark effort to escape the ever-devouring hypersphere. People were unceremoniously deposited on barren planets with little more than their wits to survive. In what remained of the urban areas a stopgap plan was devised to feed the hypersphere space debris, which eventually meant any satellite, planet, quasar, or nebula that could be spared. Even the remaining time machines failed to buy time because the hypersphere, as a fifth- to fourth-dimensional entity, could match and exceed the time creation output of any humanoid-made machine.

When the fifty percent mark was reached, most people just gave up hope. Mass suicide pacts were formed and at the same time the euphoria that comes with final resignation gave rise to a mood of macabre festivity. Bizarre forms of necrophilia broke out. Within a short time what was left of the universe resembled a cross between a Halloween party and an evangelical revival meeting. Swings between exultation and nihilism were so extreme that nearly all of those not driven mad died. Yet there were a number of souls (like the famed narrator of "A Descent into the Maelstrom" by the old-world writer Edgar Allan Poe) for whom the white heat of despair forged a clarity of consciousness few ever attain under any circumstances. Relpek was one of these. He felt he could do something. He built a laboratory entirely of time machines: floors, ceilings, and walls. It was a last-ditch time buffer to the reality of what was happening outside.

Relpek had remembered that the history of the Spacers told of how Melchizedek I (or the mere subject in a primitive lab test who would come to be Melchizedek) had drawn up plans for a device that could cause anything never to have existed. He thought it was called the Nihilatron. If such a device could be built it just might stop the hypersphere. But, reasoned one of his colleagues, wouldn't it also cause the universe never to have exsisted? Relpek retorted that that seemed to be about to happen in any case. If a localizer mechanism could be invented to limit the effects of the Nihilatron there might just be a chance of saving what was left to save of the universe. The plans were discoverd in an obscure museum of unusual phenomena dedicated to the memory of Charles Fort. Ironically, the one who discovered the plans was the last living Spacer, who had excaped execution by hiding out

during the terror. He wanted to do his part to redeem the universe.

Working side by side with the last Spacer, Relpek and his crew of eleven built the Nihilatron. Its main device was a tulpodial causality distorter. The first tests were only partially successful, but Relpek considered the partial failures a good sign because they meant that a localizer might not be needed. One thing was certain: without a localizer, someone would have to be in the immediate vicinity of the device just to operate it.

Mate, *When Worlds Collide*

It was the end of a long day and they all decided to sleep on the problem, even though there was hardly time to. The universe was now eighty percent gone. In the middle of the night the Spacer woke up sweating from a troubled sleep, in a fit of guilt. Without a moment's hesitation he quietly went to the laboratory and picked up the Nihilatron, stole a rocket ship, and was soon headed straight for the hypersphere. With one hand on the Nihilatron dials and the other in the air making the sign of the flyfot, he dove the rocket with its captain and cargo directly into the heart of the hypersphere.

When Relpek awoke he rushed into the laboratory. He had the solution. Puzzled by the missing Nihilatron, he was astonished to learn from the ad hoc news vine that the hypersphere was gone and that the ten percent left of the universe was positioning itself in random spirals throughout space. It was only when he could not find his friend the Spacer that he realized what had happened.

The Nocturnal Council immediately began planning to have everyone left alive in the Bauharoque transported by time machine to a future that had a future, the Neo-Gotick period. But before they left their time

Relpek made two more suggestions: first, that this period in history be time locked forever so that no one could enter it again, and second, that the end of the twentieth century be given back the five years it had lost in the memory of the last Spacer. "Those are both excellent suggestions," said the Nocturnal chairperson, "I only hope that the time censors from the newly created future do not punish us by stopping us in mid . . ."

Laffoley, *The Nihilatron*

The artist lecturing at the Thanaton II celebration, December 31, 1988. (Extraterrestrials often appear as ghostlike forms or diaphanous amoebae surrounding the person being contacted.) Photo: Steve Moskowitz

SELECTED BIBLIOGRAPHY

1968

Boston Sunday Herald, January 7.

Boston Arts, January.

Boston Arts, February.

1969

Boston Herald, January 28.

Boston After Dark, August 13.

Boston Arts, October.

1970

Christian Science Monitor, April 17.

Art Gallery Magazine, June.

Boston Magazine, June.

New York Times, June 9.

Boston Sunday Herald, July 5.

Boston Phoenix, August 2.

Harper Barnes. "The Hard Edged Vision." *Boston Phoenix*, August 29.

New York Times, September 27.

Boston Review of the Arts, November 10.

Paul Dinger. "Kitsch is Timeless." *Boston Review of the Arts*, December.

1971

The Maroon (University of Chicago), January 7.

Boston Herald, November 4.

Kieran Dugan. "Laffoley: Visions Rendered." *Nebula Magazine*, December.

1972

Boston Globe, March 9.

Art Gallery Magazine, March.

Boston Phoenix, March 22.

Boston Sunday Herald, April 2.

Boston Globe, December 7.

1973

Maine Sunday Telegram, March 11.

1974

Boston Sunday Globe, February 24.

1975

Boston Globe, October 31.

José A. Argüelles. *The Transformative Vision*. Berkeley and London: Shambala, p. 281.

Guida internazionale dell'età del acquario. Turin: Bresci.

1976

Washington Post, November 20.

Richard McLeester. *The Magic Theater*. Amherst: Slatus Press, p. 76.

Brad Steiger. *Gods of Aquarius: UFOs and the Transformation of Man*. New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, pp. 240-45.

Nathaniel Lande. *Mindstyles, Lifestyles*. New York: Price, Stern and Sloane, 1976, p. 474.

Gary North. *None Dare Call It Witchcraft*. New Rochelle, New York: Arlington House.

Alison Sky and Michelle Stone. *Unbuilt America: Forgotten Architecture in the United States from Thomas Jefferson to the Space Age*. New York: McGraw-Hill and Site, Inc., pp. 3, 8, 155, 156.

1978

Patriot Ledger (Quincy), February 17.

Brookline Chronicle, February 23.

Artweek. Exhibition catalogue, Institute of Contemporary Art, Boston.

Richard Kostelanetz, ed. *Esthetics Contemporary*. New York: Prometheus Books, p. 178.

1979

Fitchburg Sentinel and Enterprise, March 12.

Boston Visual Artists News, April.

Nicholas and June Regush. *The New Consciousness Catalogue*. New York: G.P. Putnam & Sons, p. 130.

1980

Jean-Francios Vallée. "L'Amerique aux indépendants." In *91st Exposition, Société des Artistes Indépendants*. Exhibition catalogue, Grand Palais, Paris, pp. 190-92.

Artweek. Exhibition catalogue. Institute of Contemporary Art, Boston.

1981

Boston Visual Artists News, February.

Link (Cambridge: Massachusetts Institute of Technology), March.

Tech Talk, March 4

Tufts Journal, October 15.

Boston Visual Artists News, November.

Otto Piene, Elizabeth Goldring, Lowry Burgess and Bernd Kracke, eds. *Sky Art Conference '81*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, p. 59.

1982

Peter C. Dubois. "Philip K. Dick." *Wall Street Journal*, July 8.

Boston Globe, July 17.

1983

Boston Globe, February 3.

Boston: Now. Exhibition catalogue, Institute of Contemporary Art, Boston.

Patriot Ledger (Quincy), June 22.

Boston Globe, June 21.

Boston Phoenix, June 28.

Boston Herald, October 3.

Boston Globe, December 31.

Patriot Ledger (Quincy), December 31.

1984

Country Music Magazine, January/February.

Boston Visual Artists News, February.

Art New England, March, p. 15.

Country Music Magazine, March/April.

Boston Sunday Globe, May 6.

1985

Boston Globe, November 1.

Boston Globe, November 15.

1986

John Yau. "Paul Laffoley: Stux Gallery." *Artforum*, May, p. 145.

Art New England, May, p. 18.

Metabody. Exhibition catalogue, Hallwalls, Buffalo.

Paul Laffoley. "Three Statements" and "From the Divine Comedy Illustration." *Sulfur* (Ypsilanti, Michigan: Eastern Michigan University), no. 17, November, pp. 69-83.

John Yau. "In the Visionary Tradition: The Art of Paul Laffoley." *Sulfur* (Ypsilanti, Michigan: Eastern Michigan University), no. 17, November, pp. 84-88.

1987

Boston Globe, January 1.

Greenville Piedmont, January 29.

Museum News (Greenville County Museum of Art), January 3.

Charles Giuliano. "Art on Campus." *Art New England*, February, p. 7.

Boston Sunday Globe, June 14.

Boston Now: Projects. Exhibition catalogue, Institute of Contemporary Art, Boston.

Boston Sunday Globe, June 28.

South End News (Boston), July 2.

Boston Herald, July 3.

Boston Phoenix, July 3.

Boston Herald, July 11.

Patriot Ledger (Quincy), July 14.

Art New England, September.

Boston Globe, December 31.

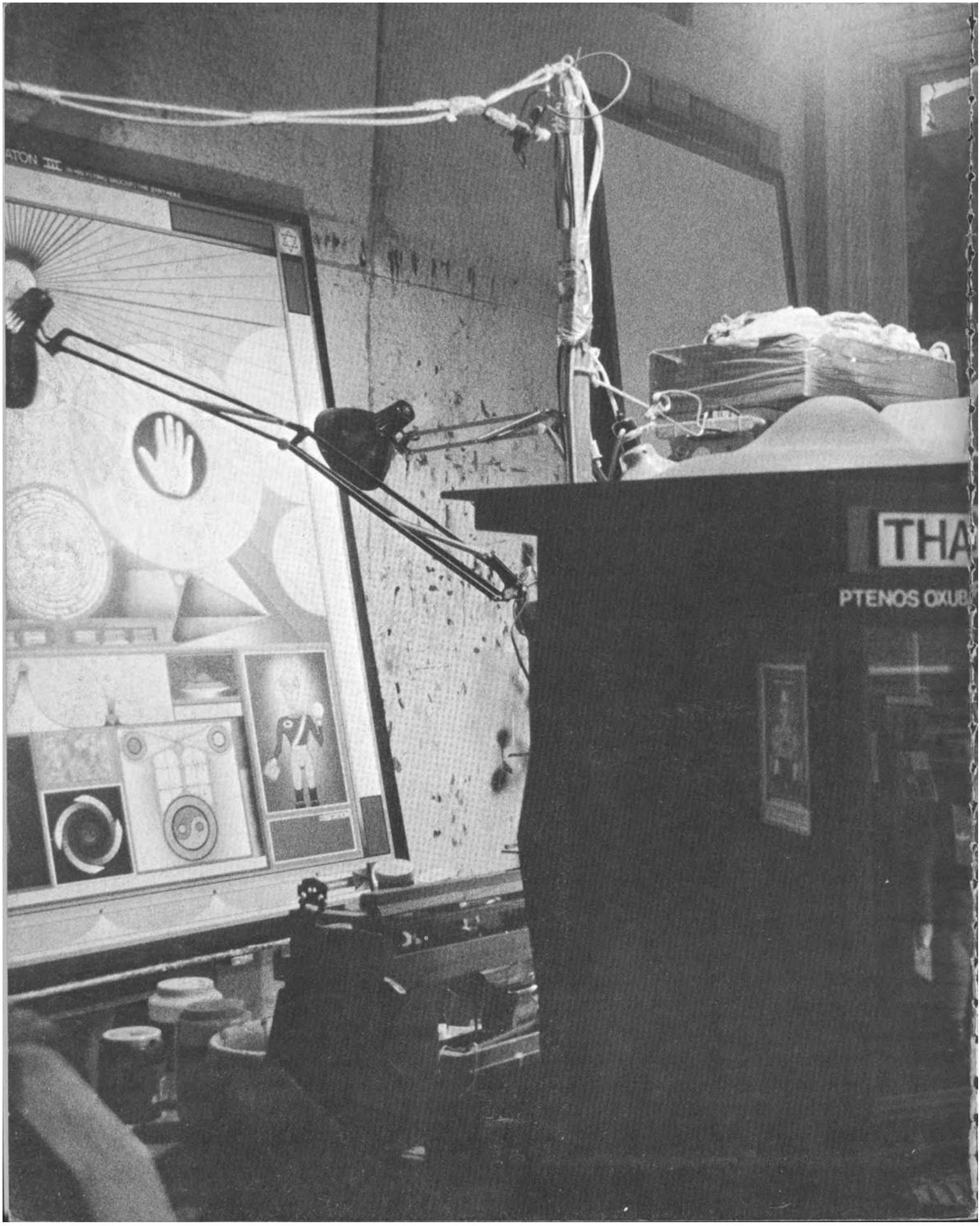
Boston Herald, December 31.

1988

Paul Laffoley. "The Fictive Analysis of the Klein Bottle." *Agni Review: Lairs of God, Spirituality After Silicon Valley* (Boston University), no. 27, pp. 146-48, 318.

Public Collections

Addison Gallery of American Art, Andover, Massachusetts
Brockton Museum of Art, Brockton, Massachusetts
Continental Can Corporation, New York
First National Bank of Chicago
Grand Rapids Art Museum, Grand Rapids, Michigan
Tufts New England Medical Center, Boston


THA
PTENOS OXUB

NATON
PHON THANATOS

709.04
Laff
1989

Milwaukee Art Museum
750 N. Lincoln Memorial Dr.
Milwaukee, Wisconsin 53202